



# A MEMÓRIA COLETIVA DOS MÚSICOS: UMA ANÁLISE DAS PRÁTICAS CRIATIVAS DE JAIME ARAÚJO E JUAREZ ARAÚJO

**Rafael Velloso<sup>1</sup>**

---

**Resumo:** Este artigo tem como objetivo trazer algumas reflexões sobre o processo de criação musical associado à memória coletiva, com base nos trabalhos de Halbwachs (1992), Schultz (1964) e Cook (2007). Busca-se também ampliar essa discussão para outros temas, como a improvisação, interpretação e a composição. O foco inicial será em cada um desses tópicos, examinando a memória musical, a criação e a construção de solos através de conceitos relacionados aos estudos de improvisação adaptados à prática do choro. Tal relação foi proposta com base nas análises das performances de dois solistas de saxofone, Jaime Araújo e Juarez Araújo, que fizeram parte do trabalho de campo para minha pesquisa de mestrado realizada na UFRJ em 2003. As referências teóricas e metodológicas incluem diálogos no campo da etnografia com Laplantine (2014); nos estudos de performance com Nettl (1997), e Turino (2008); nos estudos

---

<sup>1</sup> Rafael Velloso é professor efetivo na Universidade Federal de Pelotas (UFPEL), onde leciona desde 2015 no Bacharelado em Música Popular. Seus interesses de pesquisa estão voltados para a etnomusicologia, combinando sua atuação com acervos sonoros e processos criativos em música popular. Atualmente, ele é o Coordenador do Laboratório de Etnomusicologia da UFPEL, liderando uma abordagem de gestão participativa que auxilia a comunidade na gestão de projetos relacionados à produção e difusão de práticas musicais locais. Velloso fez parte da equipe de pesquisa que coordenou o processo de Registro do Choro no IPHAN como Patrimônio Cultural do Brasil e, por meio do Grupo de Pesquisa em Música Popular, orienta pesquisas de graduação e pós-graduação em Artes da UFPEL. E-mail de contato: [rafael.velloso@ufpel.edu.br](mailto:rafael.velloso@ufpel.edu.br)

sobre gêneros musicais com Middleton (2002); e nos estudos de improvisação com Cazes (2019), Côrtes (2012), Ferand (1956), Horsley (1980) e Blum (1997).

Palavras-chave: Memória Coletiva, Processos Criativos, Improvisação

### *THE COLLECTIVE MEMORY OF MUSICIANS: AN ANALYSIS OF THE CREATIVE PRACTICES OF JAIME ARAÚJO AND JUAREZ ARAÚJO*

*Abstract: This article aims to explore the relationship between musical creation and collective memory, drawing on the works of Halbwachs (1992), Schultz (1964) and Cook (2007). It also seeks to extend this discussion to other topics such as improvisation, interpretation and composition. The initial focus will be on each of these topics, examining the musical memory, creation, and construction of solos through the adaptation of improvisation concepts to the practice of choro. This will be illustrated by analyzing the performances of two saxophone soloists, Jaime Araújo and Juarez Araújo, as part of the fieldwork for my master's research conducted at UFRJ in 2003. Theoretical and methodological references include dialogues in the field of ethnography with Laplantine (2014), performance studies with Nettl (1997) e Turino (2008), studies on popular music genres with Middleton (2002), and improvisation studies with Cazes (2019), Côrtes (2012), Ferand (1956), Horsley (1980) e Blum (1997).*

*Keywords: Collective Memory, Creative Processes, Improvisation*

### *LA MEMORIA COLECTIVA DE LOS MÚSICOS: UN ANÁLISIS DE LAS PRÁCTICAS CREATIVAS DE JAIME ARAÚJO Y JUAREZ ARAÚJO*

*Resumen: El objetivo de este artículo es reflexionar acerca del proceso de creación musical vinculado a la memoria colectiva, tal como lo plantea Halbwachs (1992), Schultz (1964) y Cook (2007), y también ampliar esta discusión a otros temas como la improvisación, interpretación y la composición. De esta forma, abordaremos inicialmente cada uno de estos temas que involucran la memoria musical, la creación y la construcción de solos a partir de adaptaciones del concepto de improvisación a la práctica del choro,*

*exemplificando algumas possíveis relações entre ellos a través del análisis de las interpretaciones de dos solistas de saxofón, Jaime Araújo y Juárez Araújo, como parte del trabajo de campo realizado para mi investigación de maestría en etnomusicología en la UFRJ en 2003. Como referentes teóricos y metodológicos, dialogamos en el campo de la etnografía con Laplantine (2014), en los estudios de performance con Nettl (1997) y Turino (2008); en los estudios de géneros musicales populares con Middleton (2002), y en los estudios de la improvisación con Cazés (2019), Côrtes (2012), Ferand (1956), Horsley (1980) e Blum (1997).*

*Palabras clave: Memoria Colectiva, Procesos Creativos, Improvisación*

---

## 1. Introdução

Nos últimos vinte anos, os estudos sobre as práticas criativas na música popular, especialmente no que se refere à Música Instrumental Brasileira, têm crescido significativamente, com notável contribuição de pesquisadores brasileiros (Bessa, 2010; Piedade, 2003, 2005, 2007 e 2011; Bastos, 2008, 1996 e Côrtes, 2012). Já em relação aos estudos sobre o choro, a historiografia é complexa e extensa, abordando períodos históricos, escolas, tradições regionais e narrativas de readaptação desta tradição (Angeleas, 2019; Caldi, 2000; Cerqueira, 2015; Côrtes, 2012; Fabris, 2006; Ferreira, 2006; Figueiredo, 2004; Fortes, 2007; Geus, 2009; Goritzki, 2002; Matos, 2012; Oliveira, 2003; Piedade, 2003, 2005, 2007 e 2011; Rangel, 2012; Santos, 2018; Souza, 2013; Spielmann, 2008; Saraiva, 2004; Valente, 2009 e 2014). Ao tratarmos da improvisação, composição ou interpretação nas performances identificadas com o gênero choro, por exemplo, a aplicação desses conceitos passam a ser insuficientes para compreendermos os processos criativos que ocorrem nessas práticas. O que se observa nesses casos é que nem sempre o que ocorre é uma improvisação, até mesmo a interpretação ou a composição podem não estar separadas dos demais processos criativos que envolvem as performances dos chorões (CAZES, 2019).

A fim de ampliarmos a compreensão sobre a criação e a atualização dessas performances coletivas é preciso analisar com mais propriedade as práticas musicais de tradição oral e escrita, como o choro, que vem sendo criadas, adaptadas e reinventadas há mais de 150 anos. O que pode-se inferir é que as práticas criativas sempre existiram e foram utilizadas com diferentes nomenclaturas em diversos contextos e períodos tais como a composição, a adaptação, a releitura, a reinvenção e

a paródia, práticas que nem sempre foram associadas a improvisação com conceito de criação no momento da performance (ARAGÃO, 2001).

Como então definir os limites do conceito de improvisação no choro? Como os músicos que partilham de uma memória musical associada aos diferentes estilos e práticas que fazem parte do universo do choro constroem suas performances? Quais seriam os elementos essenciais para se definir os processos criativos no choro? Como a institucionalização do estudo da improvisação de *jazz* no formato chorus afetou as práticas criativas dos músicos do choro? Essas são questões que certamente devem ser pensadas ao tentarmos estabelecer uma relação entre a memória coletiva associada ao choro, o papel da improvisação na transformação deste gênero musical e a improvisação como área de estudos, tendo como recorte os processos criativos do choro na construção de uma linha evolutiva relacionada a sua memória social.

O objetivo desse artigo, além de discutir essas e outras questões, é apresentar uma análise comparativa das performances de dois solistas de saxofone com base nas gravações de campo e nas partituras das respectivas músicas, trazendo o conceito de memória coletiva de Halbwachs (1992), Schultz (1964) e Cook (2007) a partir de um re-estudo dos cadernos de campo e das observações etnográficas dessas performances, realizadas no ano de 2003, para a minha pesquisa de mestrado em etnomusicologia na UFRJ, quando atuei não só como pesquisador mas como testemunha dessas duas experiências estéticas transformadoras. Os músicos, Juarez Araújo e Jaime Araújo, têm trajetórias importantes no choro e na música instrumental brasileira e cada um representa estilos e técnicas distintas. Tentaremos situá-los no discurso êmico dos músicos de choro como tradicionais ou modernos em relação às técnicas de improvisação. Ao analisar suas performances em perspectiva, propomos discutir a memória a elas associada, a fim de contestar a perspectiva evolucionista do choro, em contraponto ao conceito de improvisação e das práticas criativas relacionadas ao *jazz*.

Em relação aos demais referenciais teóricos, buscaremos refletir como essas práticas musicais que se utilizam da memória se relacionam com a improvisação a partir dos tópicos apresentados no livro *In the Course of Performance* editado pelo consagrado etnomusicólogo Bruno Nettl (1997). Tais questões serão discutidas a partir da contribuição de Blum (1997), especificamente no capítulo *Recognizing Improvisation*, e *Do Javanese Gamelan Musicians Really Improvise* de R. Anderson Sutton no livro organizado por Nettl (1997). que foram também abordadas pelos estudiosos do *jazz* como Bailey (1993), Berliner (1994) e Ferand (1956),

Sobre as análises e os re-estudos dos cadernos de campo, utilizaremos como referência a etnografia e a representação da performance musical de ambos os

músicos a partir da discussão sobre a tradução e representação destas observações com base no trabalho de François Laplantine (2014). No que diz respeito à questão da representação dos campos musicais e dos gêneros musicais analisados iremos abordar esses temas tendo como referências os trabalhos de Turino (2008) e Middleton (2002).

## 2. A memória coletiva dos músicos

Antes de pensarmos nas definições mais contemporâneas sobre improvisação e sobre as práticas criativas no *jazz* e no choro, traremos alguns conceitos abordados por Maurice Halbwachs no livro *A memória coletiva*, lançado na década de 1950, reeditado e revisitado anos depois por diversos pesquisadores da escola francesa de sociologia. Halbwachs, que era discípulo de Émile Durkheim, foi um dos primeiros a pensar no funcionamento da memória a partir de uma abordagem externalista. Dentre as diferentes utilizações dessa perspectiva, Halbwachs estudou as relações estabelecidas entre os músicos para a realização de suas práticas musicais. A obra de Halbwachs foi construída a partir da memória ativa, analisando os traços e elos, que, para o autor, evocam a lembrança de uma imagem que tem como referencial o sujeito. Essas memórias passam, então, a influenciar as relações entre os sons, o discurso e a performance musical.

Para Halbwachs as partituras seriam mecanismos cerebrais que foram criados e utilizados pelos músicos para estabelecer conexões, entre imagens, sons, discursos e a performance musical, com base em uma memória coletiva. A memória coletiva atuaria para recriar parte dos elementos que não estão presentes na partitura, elementos que são evocados e utilizados na performance. Para o autor, a lembrança musical está no próprio som, diferentemente da lembrança de uma palavra, pois a palavra corresponde, primeiramente, a um modelo ou esquema exterior, fixado dentro dos hábitos fonéticos e imagéticos do grupo (suporte orgânico) ou através de uma superfície material (impressa).

As relações entre sons e imagens foram amplamente estudadas pela semiótica de Charles Peirce (1955). Em referência à etnomusicologia, Charles Boilès (1982) e Thomas Turino (2008) buscaram adaptar os conceitos de Peirce (1955) para uma teoria musical semiótica. A ideia de uma teoria musical semiótica, contudo, não se restringiu à etnomusicologia: foi também adotada na musicologia por Jean-Jacques Nattiez (1990) e na composição musical por Murray Schafer (1997), por meio do conceito de *soundscape*. Segundo essas perspectivas mais relacionadas às paisagens e sons

naturais de Schafer, quando escutamos tais ambientes sonoros nos remetemos não a um fenômeno tipicamente auditivo e sim a imagens, vozes, seres ou objetos por eles representados, reportando a noções que não são essencialmente de ordem sonora. Quando ouvimos sons de copos ou de sinos, pensamos em boêmios em um bar ou em fiéis indo para uma igreja, tal como no cinema, só que são imagens sem som, sem uma orquestra, que obedecem assim à nossa própria ilusão sonora.

Halbwachs nos mostra que o mesmo processo ocorre com as vozes humanas. Para o autor, quando nos concentramos não nas palavras, mas no timbre, na entoação e no acento, reconhecemos as pessoas mesmo sem vê-las, porque estes nos remetem ao emissor que está por detrás da voz. Mesmo quando não conhecemos de fato a voz, procuramos no seu caráter e intenções o que nos revela ou parece expressar. Assim nos reportamos a ideias e reflexões, acompanhadas de imagens de rostos familiares, figuras de doçura, ternura, secura, maldade, amargor, dissimulação, noções tão estáveis como os objetos que confrontamos ao nos depararmos com os sons naturais e reconhecê-los. Por isso, ocorre um estranhamento quando essas expectativas não são atendidas. No exemplo dado por Halbwachs, quando uma voz forte se escuta de uma pessoa pequena e frágil, ou aguda em uma pessoa grande e forte.

No caso dos sons musicais, a fim de identificarmos o som presente nas performances é necessário ouvi-los e associá-los às notas, fixando-as na memória. Para Halbwachs, da mesma forma que podemos fixar os sons eles também nos escapam, como por exemplo ao sairmos de um concerto os motivos melódicos que escutamos durante a performance se separam logo após sairmos de um concerto. O que ocorre, como descreve Halbwachs (1992), é a dissolução da memória imediata, na descrição do autor: "Os motivos melódicos se separam e suas notas se espalham como as pérolas de um colar cujo fio se rompeu" (Halbwachs, 1992, p.163). Podemos, é claro, nos lembrar de um trecho do tema, porém, de forma geral, quando isso acontece, trata-se de uma peça que ouvimos várias vezes e que aprendemos a reproduzir vocalmente. Para o autor, tal memória não incluiria o arranjo e as demais vozes utilizadas na orquestração. Ele afirma que os sons musicais não se fixam na memória somente através de lembranças auditivas. Aprendemos a reproduzir uma sequência também quando experienciamos os movimentos vocais ou instrumentais na prática: ao tocarmos melodias a lembrança sobre tais experiências é fixada. É claro que se pode reconhecer um trecho de um choro, mesmo tocado por outro instrumento, pois certos trechos melódicos permanecem de fato em nosso subconsciente. É o que acontece quando mudamos a fonte sonora e mantemos a melodia, temos ainda um esboço do movimento melódico, que pode ser refeito através da performance.

Para Halbwachs, em alguns casos mais complexos, a partitura musical (transcrição) ou a gravação (registro sonoro), nas diversas informações retidas nos símbolos visuais e fonográficos, seriam as únicas capazes de reter a memória, além da interpretação dos músicos. Dessa forma, para o autor, as pessoas que não sabem ler música ou tocar um instrumento lembram porque reproduzem cantando ou porque já ouviram as gravações e reconhecem certos trechos delas. Os músicos, que se utilizam da leitura e sabem tocar os instrumentos, lembram porque podem tocar a partir da interpretação memorizada ou ainda pela visualização da partitura, pois reconhecem a melodia enquanto está sendo executada. Por conta disso, para Halbwachs, a memória desse grupo é bem maior e mais precisa do que a de outros grupos, pois através da performance musical ela é constantemente renovada e reconstruída coletivamente.

Ao analisar a atividade dos músicos em uma orquestra, o autor observa que, mesmo sabendo as melodias que estão no material escrito, alguns músicos precisam olhar a partitura, como um dispositivo que desempenha uma referência importante para que possam acessar as memórias dessas melodias. Assim, sinais e combinações musicais que são combinadas e realizadas nos ensaios e performances são retidas no cérebro e podem ser facilmente acessadas, bastando que as últimas estejam assinaladas em folhas de papel.

Em uma formação orquestral, segundo Halbwachs, cada músico tem seu papel, sua função no todo, desta forma as passagens musicais em conjunto com os demais músicos, são importantes para consolidar esta performance coletiva. O trabalho, portanto, se divide em funções executadas por diferentes partes desse coletivo. Halbwachs (1990) descreve que os centros motores que condicionam os movimentos dos músicos são acessados pela memória, porém, para alguns músicos, para que os seus centros visuais entrem em ação, precisam estímulos externos, através das partituras e nos movimentos dos regentes que são indicações claras das informações presentes nas partituras e em suas próprias memórias.

No caso dos músicos que não utilizam o suporte visual para a performance musical, quando sabem de memória a sua parte, ou mesmo as recriam no momento da performance, a memória é acionada pela prática instrumental e pelos estímulos sonoros recebidos dos demais músicos, tal como ocorre em uma roda de choro ou numa jam session de *jazz*, nas quais o repertório não é previamente ensaiado, sendo recriado no momento da performance. Nesses casos, a utilização da memória varia de acordo com os processos de aprendizagem dos músicos, das experiências vividas em relação àquele tema, repertório ou prática.

Nicholas Cook em seu artigo *Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros*, na tradução publicada em 2007 pela revista *Per Musi*, faz uma interessante reflexão a respeito das diferentes perspectivas sobre os estudos realizadas pelos sociólogos Alfred Schutz (1964) e Maurice Halbwachs (1950, 1990) em relação à memória musical coletiva. Ele questiona a excessiva ênfase de Halbwachs para o diferencial entre o músico letrado e o homem comum o que revela, para Cook, uma crítica implícita aos músicos populares que não tinham educação formal:

Como Schutz, Halbwachs também vê música como um campo de experiências para teorias sociais mais amplo - no caso de Halbwachs, o de uma "memória coletiva" socialmente construída - mas no caso de Schutz, para usar suas próprias palavras, Halbwachs dividiu "o campo da música em duas partes distintas: música enquanto experiência do músico com boa formação e música enquanto experiência do homem comum" (COOK, 2007, p. 8).

Nesse texto, Cook ajuda a destacar as contribuições e contrastes entre as pesquisas de Halbwachs(1950) e Schultz(1964), com base na análise das diferenças epistemológicas entre tradições orais e escritas, que se tornam mais evidentes na abordagem de Schultz. Segundo ele, fazer música em conjunto nos permite observar e compreender a estrutura do conceito que ele chama de relação de ajuste mútuo, no inglês "mutual turning relationship". Esse conceito nos ajuda a entender que a música, em qualquer circunstância, é um processo de comunicação que não requer palavras, mas sim um determinado tipo de interação coletiva para que ela ocorra de forma integral. Cook explica melhor esse conceito a partir da perspectiva das relações sociais:

O objetivo de Schutz neste ensaio não é tanto escrever sobre música quanto, por meio da música, escrever sobre as dinâmicas das relações sociais e, particularmente, sobre a idéia da inter-subjetividade: em uma surpreendente antecipação da linguagem do final dos anos de 1960, ele argumenta que toda comunicação é baseada no que denomina de "relação mútua de ajuste", e que significa um tipo de engajamento direto e inter-pessoal que acontece quando "marchamos juntos, dançamos juntos, fazemos amor juntos" - e, é claro, "fazemos música juntos" (SCHUTZ, 1964, p. 161-162).

As análises dos processos de aprendizagem e performance dos músicos trazidas por Schultz (1964), Halbwachs (1992) e Cook (2007) nos são úteis para entendermos os processos de construção das performances musicais como as que estamos analisando nesse trabalho, que vão além do conceito de improvisação como criação musical no momento da performance. As performances que iremos analisar nesse artigo são muito apropriadas para essas reflexões, já que são temas e estilos já

consagrados pelos seus compositores e intérpretes. Além disso, são coletivamente reconhecidas pelo seu público e foram diversas vezes recriadas pelos intérpretes em outras performances, sendo novamente codificados pelo público em uma constante atualização dessa memória coletiva.

### 3. Os processos criativos

A fim de analisarmos os dispositivos de memória acessados pelos músicos analisados nesse trabalho, propomos inicialmente a discussão sobre uma definição mais ampla para as práticas criativas em música, normalmente segmentadas em categorias como composição, interpretação e improvisação. Para Nettl (1997), os processos criativos em música poderiam ser estudados a partir da composição e da improvisação, ocupando não lados opostos mas um espectro contínuo, separado-os por graus de espontaneidade. Ferand (1956) e Horsley (1980), que também tratam do assunto, concordam que a improvisação envolve pelo menos alguns graus de espontaneidade na decisão musical durante a performance. Já para os pesquisadores Bailey (1993), Baker (1988), Berliner (1994) e Blum (1997), que são os responsáveis por trabalhos que tornaram-se referência no que diz respeito à improvisação no *jazz*, o termo improvisação é reservado para a composição em tempo real. É uma decisão instantânea que altera o material musical, resultando em novas ideias. Nettl retoma essa definição propondo que assim como a composição, a improvisação envolve a realização de uma ou mais partes musicais constituídas por um modelo melódico e rítmico e uma progressão harmônica que, tocada ou não, é conhecida e partilhada pelo compositor e pelo improvisador estabelecendo, portanto, as bases para um alargamento das fronteiras conceituais.

Segundo o autor, as regras básicas para a composição e improvisação tradicionalmente são as mesmas e a diferença essencial está no fato de que a composição estaria sujeita a uma elaboração através do processo de revisão, mesmo se tratando de tradições orais. Como exemplo, temos os violonistas de 7 cordas, que improvisam as linhas de contraponto (baixarias) com base em uma estrutura rítmica melódica harmônica. Esses instrumentistas têm como referência o modo de tocar de violonistas que auxiliaram na consolidação da linguagem para o instrumento no Brasil, como Tute e Dino 7 Cordas. Além deles, outros músicos que não tocavam o instrumento como Meira e Canhoto, que tocavam respectivamente violão de 6 e cavaquinho, foram muito importantes nesse processo. E, apesar de tocar um instrumento de sopro, destacamos Pixinguinha que criou no saxofone tenor um fraseado muito importante

para consolidação da prática dos contrapontos no gênero. Para os chorões, tais criações fazem parte do material composicional das obras e, portanto, são classificadas pelos chorões como obrigações. Em muitos casos, os contrapontos são consagrados não pelo seu registro escrito mas por uma memória coletiva da comunidade do choro a partir da popularização dos registros sonoros (comerciais) de alguns temas consagrados, que passam a ser foco de constante reapropriação e atualização nas rodas de choro.

Se pensarmos nas práticas interpretativas relacionadas ao solo ou à melodia, de uma forma geral, as improvisações que ocorrem no choro estão centradas basicamente na recriação de temas, uma espécie de recomposição em tempo real. Do ponto de vista técnico musical, encontramos nestes processos criativos o uso de procedimentos que fazem alusão às técnicas encontradas na relação entre o compositor e o intérprete na música de concerto, como por exemplo:

- Uso de ornamentação na re-exposição das melodias
- Variações rítmico-melódica
- Deformações rítmicas ou métricas derramadas<sup>2</sup>

Para Almir Côrtes, em seu trabalho *Improvizando em Música Popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a música instrumental brasileira*: “Um tipo de improvisação muito utilizado no choro é aquele que amplia e ornamenta a melodia, por vezes utilizando apenas notas importantes do tema como ponto de partida e finalização para a criação de novas frases” (CÔRTEZ, 2012, p. 43). Para o autor, a melodia improvisada não teria portanto uma relação direta com a melodia principal, seria um novo tema elaborado sobre a mesma progressão harmônica de uma das partes do choro. Isso pode ser evidenciado tanto nas gravações, quanto nas apresentações ao vivo de muitos chorões como Luís Americano, Pixinguinha, K-ximbinho, Joel Nascimento, Paulo Moura, entre outros.

Os estudos acadêmicos sobre a improvisação no choro vem se tornando um tema recorrente desde 2000. Alguns exemplos são: Angeleas (2019), Caldi (2000), Cerqueira (2015), Côrtes (2012), Fabris (2006), Ferreira (2006), Figueiredo (2004), Fortes (2007), Geus (2009), Goritzki (2002), Matos (2012), Oliveira (2003), Piedade (2003, 2005, 2007 e 2011), Rangel (2012), Santos (2018), Souza (2013), Spielmann (2008), Saraiva (2004), Valente (2009 e 2014). Esses pesquisadores e pesquisadoras apresentam uma grande

---

<sup>2</sup> Conceito apresentado pela primeira vez por Martha Ulhôa, em 1999, no texto *Métrica derramada: prosódia musical na canção brasileira popular*.

diversidade de análises de práticas criativas no choro em diversos contextos, desde as rodas mais tradicionais até o choro contemporâneo, e se utilizam dos referenciais teóricos normalmente abordados na bibliografia sobre o *jazz*, como Bailey (1993), Baker (1988), Berliner (1994) e Blum (1997).

Tais leituras observam também um fenômeno mais contemporâneo, a apropriação pelos músicos de outras tradições. Por exemplo, as práticas criativas dos músicos de *jazz*, a partir da ampliação do acesso aos métodos de estudo sobre improvisação no Brasil em diversos contextos de ensino formal e não formal. Cazes (2019), observando o choro atual, identifica a adoção de novos procedimentos pelos músicos que visam aumentar as oportunidades para a improvisação. Segundo o autor, é cada vez mais comum aproveitar uma cadência para estabelecer um ostinato melódico, rítmico ou harmônico, que os músicos utilizam de base para o improviso.

A prática, que se aproxima da ideia de improvisação no formato Chorus, é característica dos músicos de *jazz* e não é estruturada a partir da melodia, mas das progressões harmônicas, o que possibilita uma longa sessão de improvisos que não estão limitados à forma da música. Tais práticas permitem aos músicos criarem mais livremente temas improvisados antes de retornar a melodia, ou mesmo antes de iniciá-la. Cazes, que identifica este fenômeno no choro, propõe como exemplo duas músicas do repertório comum as rodas de choro e que passaram a ser utilizadas como possibilidades de improvisação mais livres; a introdução de *Bole Bole*, de Jacob do Bandolim e de *Chorinho para Você*, de Severino Araújo. Tais mudanças nas performances dos músicos de choro, trazem uma nova perspectiva sobre a incorporação de sonoridades e estruturas harmônicas ao repertório do gênero, através da adoção de procedimentos que não eram amplamente aceitos ou reconhecidos como uma prática tradicional do choro.

A resistência à improvisação em determinadas interpretações pode ser também observada no campo da música de concerto. Nesses contextos, a improvisação é frequentemente associada a técnicas inferiores de composição. Para Nettl (1997), o conceito de improvisação deixa transparecer um contraste com a ideia de precisão e planejamento que envolve complexas relações e inter-relações sociais<sup>3</sup>. Isso ocorre

---

<sup>3</sup> No *The New Grove's Dictionary*, o verbete "improvisação" é descrito de forma mais geral por Horsley (1980) como: "A criação ou forma final de um trabalho musical como é e foi tocado". Na 12ª edição do *Riemann Musiklexikon*, Guiltt e Eggebrecht (1967) os autores observam uma aguda distinção entre a composição e a improvisação, e entre a improvisação e a simples variação de uma peça resultante de uma performance individual. "A improvisação consiste em uma invenção e prática da música, que exclui uma execução fixa na escrita assim como a realização de um exaustivo trabalho de performance, reprodução e interpretação". Na segunda edição do *Harvard Dictionary*, Apel (1969) define a improvisação como: "A arte de executar a música espontaneamente, sem a ajuda de manuscritos, rascunhos ou memória".

porque, na tradição de música artística ocidental, é possível observar, segundo o autor, uma grande dicotomia entre as práticas improvisatórias ou criativas e a improvisação como conceito. No vasto campo de atuação da música de concerto, podemos encontrar diferentes graus de intensidade no que se refere às prescrições provenientes do conceito improvisação, presentes em: fugas rigorosas com temas criados no calor do momento, fantasias, cadências dos concertos e todas as formas irrestritas de criação dos prelúdios. Assim, a improvisação adotaria, para cada contexto, diferentes graus de espontaneidade, a depender se a apresentação é mais ou menos participativa.

Mesmo no choro, tais contextos vão interferir no grau de intensidade da abertura à improvisação. Essa proximidade entre as interpretações na música de concerto e no choro ocorre devido ao fato de que o choro se originou da adaptação da música de danças européias como a polca, a valsa, o schottisch e a mazurca, que forma o repertório base para a criação dos músicos de choro. Tais processos tiveram ainda a contribuição de diferentes culturas musicais diaspóricas africanas, latinas e europeias que aprenderam e transformaram as harmonias e estruturas formais da música da música comercial do séc XIX nas Américas. Para Bakhtin, a circularidade cultural na música como parte da cultura popular (apud SILVA, 2017, p. 73) “é constantemente recriada com base em uma comunicabilidade que transcorria de maneira dialógica circular e, por conseguinte, de forma mútua e recíproca [...] entre a cultura das classes subalternas e das dominantes existentes em uma Europa pré-industrial”. Tais processos foram fundamentais para as novas apropriações desse repertório na música popular das américas.

O desenvolvimento dessas diferentes musicalidades diaspóricas, e a sua consolidação enquanto produtos comerciais, foram processos complexos que se ampliaram a partir do século XX. Assim, é fundamental compreendermos melhor essas dinâmicas para identificarmos as diferentes relações com o repertório e as práticas musicais nas salas de concerto e nas rodas de choro. Nesse sentido, os estudos das representações sobre a música popular foram aprofundados graças ao trabalho de Richard Middleton (1990), que questiona justamente o uso do termo música popular como algo racionalista. Para o autor, isso por si só seria um equívoco, já que o significado atribuído à música popular varia de acordo com o contexto histórico e sociológico. Assim, ao tratarmos da música popular como conceito ou mesmo como designação de um gênero específico, como o choro ou o samba *jazz*, ao descrevermos musicalmente essas práticas, não podemos ignorar os processos de legitimação dos discursos que geraram essas classificações, seja para vulgarizar, legitimar ou comercializar tais práticas. Por outro lado, a necessidade de classificação das

performances em categorias musicais, nos leva a pensar que as definições sobre os gêneros de música popular, longe de serem isentas das transformações internas e externas, são estabelecidas nos campos onde estas transformações e performances ocorrem. O mesmo ocorre com as performances aqui analisadas, que também foram objetos de classificações e de transformações e que têm marcas das posições ideológicas de seus produtores, gravadoras e intérpretes, sendo difícil classificá-las apenas como pertencentes à tradição do choro ou do *jazz*. Contudo, tais propostas foram construídas a partir de diversos contextos sociais e históricos relacionados a uma variedade grande de repertórios e práticas que passaram a ser identificadas como *jazzísticas*. Mas o que seria a improvisação *jazzística* e qual a diferença dela para os demais tipos de improvisação?

Partindo da perspectiva da improvisação enquanto conceito sócio cultural e de que ela é um dos aspectos centrais da performance no *jazz*, podemos estabelecer, em complemento às análises musicais, uma conceitualização básica sobre o que é esperado dos músicos nas performances e como eles se preparam para enfrentar essas expectativas. Blum (1997) relata que, em determinadas práticas, quando existem regras de improvisação elas são normalmente regras de cortesia e hospitalidade, não prevendo situações de competição. Com sua linha de análise, Blum (1997) procura esclarecer que, em muitos casos, erramos ao interpretar certas situações musicais como improvisações. Muitas atividades que somos inclinados a chamar de improvisação são evidentemente obrigações básicas dos músicos para si, para os companheiros de grupo, ou para o público. Para o pesquisador, essas obrigações são atribuídas sem serem necessariamente acordadas, o que possibilita uma falsa determinação ou classificação dessas atividades como improvisações.

Segundo Blum, tais pesquisas buscam analisar processos de interação social entre os participantes de uma Jam Session, que eles mesmos têm pouco ou nenhum interesse de descrever. Em parte, tais descrições têm raízes na própria tradição de registro e gravação para o estudo e a apropriação das práticas criativas sobre a qual se fundaram a musicologia e a etnomusicologia. Talvez por este motivo os improvisadores não contavam todos os detalhes sobre as técnicas utilizadas nas improvisações: por receio de que as mesmas fossem apropriadas.

Atualmente pesquisas como as que mencionamos na introdução têm ampliado as amostragens e possibilitado uma maior cooperação entre pesquisadores e músicos de diversos gêneros e tradições. É importante ressaltar que muitos músicos hoje são pesquisadores que integram programas de mestrado e doutorado no Brasil e no mundo, o que ajuda a trazer uma perspectiva mais qualificada nos trabalhos, que apresentam

resultados interessantes sobre algumas formas constantes de improvisação que ocorrem durante a performance em diversos contextos. Acerca das evidências reveladas pelos trabalhos quanto à percepção dos músicos em relação aos processos de criação e reconhecimento dos improvisos, alguns músicos procuram classificar a ação enquanto um elemento, improvisado ou não, a partir da atribuição baseada em contrastes. Outros, apresentam uma percepção mais qualitativa de classificação das performances entre mais ou menos improvisadas. Seguindo esse mesmo inventário de classificações nativas, a improvisação é também descrita com base nas expectativas e respostas dos ouvintes em um meio familiar: nesses casos ela também pode ser tratada como uma habilidade que permite aos improvisadores controlar suas próprias dependências de respostas habituais.

Se, para os músicos, a improvisação não é unanimamente entendida como uma decisão espontânea tomada durante a performance, sua identificação pode ser atribuída a qualquer instância em que o músico tenha um mínimo grau de escolha para criar e variar a sua parte musical. Essas partes não são completamente combinadas antes da performance; são consideradas improvisadas porque os músicos podem decidir alguns aspectos das performances, e não são cobrados por convenções musicais a reproduzir exatamente o que foi estabelecido, escrito ou memorizado. Assim, mais do que não ter um significado absoluto, o conceito de improvisação tem uma infinidade de aplicações, devendo, portanto, ser utilizado com cuidado.

Nos estudos sobre a improvisação no *jazz*, os pesquisadores se concentraram em entender a técnica dos músicos, analisando os detalhes de cada performance. Berliner (1994) contribui com uma proposta segundo a qual, ao aprendermos improvisação nos preparando para performance individual, além da aprendizagem de uma técnica específica, as transcrições resultantes destes estudos podem ser utilizadas como uma forma de análise para o estudo da improvisação. Esse estudo necessita de uma notação prévia que estabeleça distinções entre o que o artista desejou expressar e, em contrapartida, a perspectiva do ouvinte.

A fim de avançarmos em uma metodologia de análise das performances, optamos no presente estudo pela descrição das estruturas sonoras a partir das transcrições, das gravações, da etnografia e do relato oral de campo com base na memória dos músicos que as produziram. Como propõe Laplantine em seu Livro *A Descrição Etnográfica* (2014) [1943], mais especificamente, buscamos compreender no que consiste a transformação do olhar (ou da escuta) na linguagem falada ou escrita e quais as relações entre as realidades sociais observadas e as realidades textuais e narrativas produzidas.

Com base nesses relatos de campo, propomos uma reapropriação das descrições etnográficas realizadas em 2003, seguindo as propostas de Laplantine e dos questionamentos de Turino (1999) sobre a necessidade de discutir a dialética entre a teoria e prática. Observamos os diversos níveis de significados contextuais presentes em um mesmo episódio, tanto em relação ao contexto social quanto à percepção mais ampla dos diferentes campos de performance, com base nos elementos musicais analisados através dos registros sonoros. Se, por um lado, as descrições etnográficas apresentadas buscam propor uma etnografia da sensibilidade musical, aos moldes do texto de José Jorge de Carvalho (1999), como uma descrição leve a partir dos diários de campo desse observador, tentaremos completar essas descrições com as análises dos elementos musicais discursivos para avançarmos na compreensão dos processos de construção dos solos e nos impactos que causaram nas experiências musicais dos observadores (CARVALHO, 1999).

Propomos então uma análise e uma descrição densa (GEERTZ, 1973), com base nessas perspectivas a fim de avançarmos na definição dos processos criativos que envolvem a performance dos instrumentistas aqui analisados, tendo como contextos de performance a apresentação ao vivo do tema *Espinha de Bacalhau*, de Severino Araújo, realizado por Jaime Araújo em uma apresentação pública com a Orquestra Tabajara, e a gravação em estúdio do tema e improviso da composição *Choro da Marcele* de Juarez Araújo.

#### 4. Espinha de Bacalhau

Eu toquei muito choro em saxofone, você viu que a orquestra tocou agora há pouco "Espinha de Bacalhau". Este choro entrou para a antologia do choro; é um dos 8 choros mais tocados no mundo. Já foi tocado em 66 países do mundo, olha só os países dos quais eu recebo (direitos autorais): Inglaterra, Alemanha, Áustria, França... (ARAÚJO, 2003).

Durante o trabalho de campo para a minha dissertação de mestrado na UFRJ, entre outubro e novembro de 2003, pude fazer uma série de observações e exercícios etnográficos com a Orquestra Tabajara, do Maestro Severino Araújo<sup>4</sup>, que retomava

<sup>4</sup> Com a morte de seu maestro e fundador, Severino Araújo em 2011, a Orquestra Tabajara, a mais antiga Big Band em atividade no Brasil, encerrou suas atividades. A orquestra foi criada originalmente em João Pessoa (Paraíba) e tinha como nome Jazz-Tabajara. Em 1937, o governo da Paraíba fundou a Rádio Tabajara e convidou a orquestra para trabalhar interinamente. Araújo, que já tocava vários instrumentos de sopro ensinados pelo pai que era mestre de banda. Araújo tocava saxofone na orquestra da polícia quando foi convidado a substituir o 1º saxofonista da Orquestra Tabajara, cargo que seria depois ocupado por grandes instrumentistas como K-ximbinho e, hoje, por seu irmão Jaime Araújo. Em 1938, a orquestra, que tocava um repertório composto de temas de jazz famosos, tinha

então as suas atividades em um dos espaços mais cultuados e emblemáticos do Rio de Janeiro, o Circo Voador. Durante dois meses, pude acompanhar as apresentações da orquestra nesse local e em outros contextos e, assim, entrevistar o maestro Severino Araújo e conversar com alguns dos músicos da orquestra. Nessas apresentações, a orquestra se apresentava com uma formação de: quatro trompetes, quatro trombones, sendo dois trombones baixos e dois trombones tenores, dois saxofones tenores, dois saxofones altos e um saxofone barítono. Descrevo um pouco da organização da orquestra no meu diário de campo:

Na organização do palco o grupo se dividia em diferentes naipes em três fileiras, reservando aos trompetes a última fila. O naipe de saxofone se localizava tradicionalmente na primeira fila, ao estilo das *big bands*, tendo ao lado o Maestro Severino que conduzia as entradas e ocasionalmente solava no seu clarinete. A Tabajara contava nesta ocasião com os seguintes músicos titulares nos saxofones: 1º tenor, Macacé; 2º tenor, Marimba; 1º alto, Jaime Araújo, Irmão de Severino; 2º Alto, Salomão, que há 22 anos ocupa o cargo, e no barítono Carlinhos, o mais recente membro da orquestra. Carlinhos entrou para substituir o antigo saxofonista que, junto com Severino, era o mais antigo membro da orquestra, com 60 anos de serviços prestados. A segunda fila era reservada aos quatro trombonistas e terceira aos quatro trompetistas. A base era formada por três percussionistas e dois bateristas que se revezavam conforme o estilo dos arranjos entre o repertório “brasileiro” e “americano”. Completavam a formação um baixista, um guitarrista e um tecladista, além de um casal de cantores. (VELLOSO, 2004)

No repertório cantado comercial, o grupo praticamente se transformava em uma banda de baile com uma formação mais reduzida e com arranjos produzidos no momento da performance. Nesse bloco do baile, somente parte do grupo atuava, o restante saía do palco, ficando apenas dois solistas de trompete e saxofone para um eventual solo. A diferença de sonoridade era muito clara e o repertório contrastava com o que ficou conhecido como a marca sonora da Orquestra Tabajara, razão pela qual Severino se ausentou nesses blocos. Nessas dinâmicas de repertório e arranjo, observamos uma clara relação com os grupos regionais do choro que durante os programas que eram transmitidos ao vivo nas rádios, na ausência das orquestras, entrava em cena justamente o grupo regional, capaz de produzir entretenimento com uma performance improvisada entre as atrações principais dos programas. Quando a orquestra retornava ao palco, a apresentação era então anunciada pelo cantor, assim

---

como 1º sax tenor K-ximbinho, descrito por Severino como um dos melhores improvisadores que ele já viu. Como tocavam apenas temas de *jazz*, os improvisos eram nesse estilo. No mesmo ano, Severino, então com 18 anos, foi convidado a dirigir a orquestra, deixando o 1º saxofone para K-ximbinho e assumindo a regência, cargo que ocupou até o ano de sua morte aos 95 anos de idade.

como o retorno de seu maestro ao palco para o repertório de músicas e arranjos autorais. Sobre a formação utilizada tradicionalmente pela orquestra e aquela, do choro, conhecida como regional, Severino Araújo apresenta o seu ponto de vista:

O choro sempre foi tocado pela orquestra brasileira que é o regional; mas eu via os americanos Benny Goodman, que foi meu mestre, e Artie Shaw, que tocavam clarinete com orquestra. Fui convocado para tocar quando o 15º Batalhão foi acampar em Aldeia [cidade no interior da Bahia]. Eu era da banda, tocava o clarinete e executava chorinhos. Não era propriamente choro, era mais um exercício. Foi quando tocando este exercício, num show, o batizei com o nome de *Chorinho em Aldeia*. Quando eu cheguei ao Rio, a primeira gravação que fiz foi desse Chorinho. Eu já pensava em fazer o chorinho com clarinete acompanhado de orquestra: foi quando ao chegar em João Pessoa, num baile com a Orquestra Tabajara, toquei o chorinho: este chorinho com clarinete acompanhado de orquestra. Foi uma novidade, ninguém conhecia aquilo. Tocamos umas seis vezes! Quando cheguei ao Rio foi a mesma coisa! (ARAÚJO, 2003)<sup>5</sup>.

Nesse período, no qual estava buscando mais informações sobre a introdução do saxofone nos grupos de choro, a entrevista com o Severino Araújo me auxiliou na pesquisa de campo e possibilitou uma análise sobre outros elementos relacionados às práticas criativas, que não faziam inicialmente parte do meu projeto em 2003. Ao ser questionado sobre como o saxofone pode modificar a linguagem do choro, transformando seus arranjos e concepções, Severino afirma categoricamente: “Para fazer choro para saxofone tem que fazer especialmente para o saxofone, para fazer para clarinete, tem que fazer especialmente para clarinete”, apesar de admitir na mesma entrevista (2003) sua preferência pelo clarinete na execução dos solos no choro. “Eu fui o maior “Swingueiro” lá de João Pessoa, quando cheguei ao Rio, mudei” (ARAÚJO, 2003), afirma Severino Araújo, que se insere no contexto do choro entre o tradicional e o moderno, não preferindo nenhum dos dois rótulos. Ele esclarece: “lá no norte, eu pegava a música brasileira e fazia arranjos do tipo *Swing*, quando cheguei ao Rio fiz o contrário, o coração falou mais alto, passei a pegar a música americana e arranjava como o samba.” (ARAÚJO, 2003)

Severino nos revela a importância da formação e do timbre dos instrumentos para a interpretação dos seus arranjos, que se destacavam em relação aos demais grupos da época. A formação orquestrada com instrumentos de sopros no formato das *big bands* era uma novidade e o saxofone se destacava nesse contexto com um

<sup>5</sup> Entrevista completa com Araújo na Cinelândia 21/11/2003, disponível em: <https://soundcloud.com/severinoaraujo/sets/severino-araujo-e-orquestra-tabajara/entrevista/>. Acesso em 29.12.2023.

instrumento solista, frequentemente associado ao *jazz*, o que acabou modificando também as formas de improvisação no choro (VELLOSO, 2006).

Outros elementos presentes nos diários de campo, revelam mais informações sobre o contexto em que este improviso foi realizado, conforme a descrição a seguir feita durante uma apresentação da orquestra no Circo Voador.

O baile show da Tabajara, realizado no Circo Voador aos domingos, durante os dois meses em que eu o observei, seguiu um formato fixo dividido em dois blocos de duas horas, atendendo a todos os estilos de dança de salão. Os blocos são organizados por estilos musicais e os arranjos se iniciam em sua maior parte com a bateria. O primeiro bloco começa com temas de *jazz* (standards), depois passa para o swing (Glenn Miller e Benny Goodman), para a bossa nova e segue para outros gêneros de música popular. O público era composto na sua maioria de alunos de academia de dança que iam ao baile especialmente para dançar ao som da orquestra. As músicas do repertório se dividiam entre temas tradicionais (*jazz*, bossa, samba e bolero), que contavam com os arranjos da orquestra feitos por Severino, e um repertório mais contemporâneo que incluía pagode, rock e outros temas que tocavam nas rádios e que não tinham arranjos para orquestra.

No repertório contemporâneo, a base então se sobressaía em relação às funções do arranjo e dinâmica, a fim de suprir o espaço sonoro que era ocupado pelos músicos de sopro. Para isso os músicos utilizavam-se de efeitos eletrônicos incorporados na guitarra e no baixo, deixando um ou outro instrumento de sopro improvisando nos solos. No repertório considerado mais tradicional, os arranjos seguem as receitas criadas por Severino, com arranjos que se espelham nas *big bands* norte-americanas, não obedecendo a uma época ou estilo determinado. Os arranjos além das técnicas de orquestração exploram efeitos específicos como o uso das surdinas nos trompetes típicos das orquestras de *jazz*, além da incorporação de novas seções aos arranjos com progressões rítmicas e harmônicas assim como modulações e pontes instrumentais. Os naipes e músicos solistas são frequentemente chamados à frente da orquestra para solar tanto em blocos (todo o naipe) como individualmente, executando os solos dos temas e improvisos. Severino, que acompanha de perto a performance dos músicos, cumprimenta individualmente ao final de cada improviso. (VELLOSO, 2004).

Podemos perceber pelo diário de campo, dentro contexto da performance em que o solo de “Espinha de Bacalhau” estava inserido, que esse tema se configurava entre as músicas que faziam parte do repertório dos bailes da Tabajara e caracteriza bem o estilo de arranjo e composição de Severino Araújo. Como citado na introdução desse tópico, a música tornou-se uma das mais conhecidas do repertório autoral gravado pela orquestra. A primeira gravação dessa música foi feita em maio de 1945, lançada no mesmo ano pela gravadora Continental<sup>6</sup>, no lado A de um disco de 78 rpm com número

<sup>6</sup> Disponível em: (<https://youtu.be/V48P4ZGJw4s?si=i24UBXH4GVIVNDQs>), acesso em 29/12/2023.

de catálogo 15340. Além do acompanhamento da orquestra Tabajara, a gravação conta com o próprio Severino Araújo no solo de saxofone alto. O arranjo apresenta técnicas de orquestração em blocos de 4 e 5 vozes, na forma de pergunta e resposta, contracantos e camas harmônicas, além de modulações entre as partes para as tonalidades vizinhas que seguem o padrão de modulação da forma rondó, característica do choro. O arranjo também utiliza técnicas de prolongamento rítmico e harmônico que compõem o estilo de arranjo proposto pelo seu maestro, que usa uma big band com uma “levada” de choro.

A performance que analisamos nesse trabalho foi realizada e gravada em um baile ao vivo da Orquestra Tabajara na Praça da Cinelândia, no centro do Rio de Janeiro, em um palco montado em frente ao Theatro Municipal e à Câmara de Vereadores. O Baile foi apresentado tal como ocorria no Circo Voador, com a diferença de que ao invés de um público predominantemente de dançarinos, o público presente assistia aos músicos, sentado em cadeiras de plástico. A apresentação priorizou o repertório mais conhecido de músicas autorais do seu maestro fundador, intercalando temas com arranjos em *jazz* e música brasileira. O tema de encerramento da apresentação foi o choro de gafieira *Espinha de Bacalhau*. O solo ficou a cargo do 1º saxofone alto, Jaime Araújo, solista nessa noite. Ao conversarmos com o músico Jaime Araújo ele nos revelou que tinha como referência apenas a partitura da música, que podemos analisar na figura 1. Trata-se de uma *leadsheet* (redução do arranjo em uma parte melódica cifrada) que não apresenta a progressão harmônica por escrito. A música, que apresenta um alto grau de dificuldade técnica, foi interpretada pelo solista com poucas variações rítmicas e melódicas. Ele reservou para a cadência final, “à capela”, uma sequência de frases improvisadas, com técnicas não usuais como glissandos e apogiaturas, de bastante virtuosismo e com variações rítmicas diversas e inesperadas.

**Figura 1** - Parte do 1º Sax Alto do arranjo original de Severino Araújo



O tema de Severino Araújo tem tanto semicolcheias como fusas e quiálteras de 6, em contraste com a primeira parte mais parecida com o ritmo tradicional do choro, em semicolcheias e compasso de 2/4. As indicações de interpretação, que nessa performance foram preparadas para o saxofone alto, se resumem às ligaduras de frases, sendo que a indicação do improviso ao final não aparece na partitura. Assim, inferimos que ele foi acordado verbalmente entre os músicos para que fosse realizado "à capela" no final da apresentação.

A cadência improvisada pelo solista não seguiu uma sequência harmônica usual e nem formas constantes em relação ao tema, sendo, portanto, bastante livre em relação aos elementos harmônicos e melódicos, com finais bastante inesperados. Depois de tocá-la, a música foi dedicada pelo solista aos músicos presentes, fazendo referência à data da apresentação, 22 de novembro, dia da padroeira dos músicos, Santa Cecília. Esse choro, feito para o saxofone alto, é considerado pelo próprio Severino Araújo como tradicional, "tem muita nota, mas é tradicional" (ARAÚJO, 2003). A apresentação de Jaime Araújo, irmão de Severino Araújo serviu, por outro lado, para

conferir uma certa expectativa em torno da peça, como apontado por Severino Araújo (2003)<sup>7</sup>.

## 5. Choro da Marcelle

A música *Choro da Marcelle*, dedicada à sua filha pequena, foi um presente dado a mim por Juarez Araújo, esse músico com mais de 50 anos de carreira, uma ampla experiência acompanhando cantores de diversos gêneros musicais e considerado um dos melhores saxofonistas do mundo. Quando eu era seu aluno, pedi um choro de sua autoria para gravar no meu disco de choro com peças para saxofone. Fui ao seu encontro em um *Jazz-Club* na rua do Ouvidor 86, um bar no qual ele costumava tocar todas as terças-feiras com o seu grupo, um quarteto formado basicamente por companheiros de baile. O repertório era composto de temas de jazz, bossa nova, um pouco de samba e de choro. O público, tão escasso quanto eclético, consistia de senhores e senhoras de maior idade que o conheciam e o acompanhavam em diversos shows. Eram aposentados, advogados e empresários: “músicos de carteirinha” que iam assisti-lo na esperança de darem uma canja, cantando um standard de jazz ou tocando bateria. Havia também uma ou outra garota de programa que aparecia com o objetivo de arrumar algum cliente e, claro, jovens músicos como eu, alunos de Juarez Araújo, que faziam fila para as canjas do último set.

Antes das canjas, no intervalo, ele veio conversar comigo e me deu as partituras da música *Choro da Marcelle*, um arranjo feito por ele para saxofone tenor e quarteto de jazz, com piano, baixo e bateria. Ele então me relatou que esse choro era considerado bastante difícil, muito *jazzístico* e que muitos não conseguiam tocar. Relatou ainda que o tema foi criado em compasso alternado e isso confundia muito os músicos que tentavam, em vão, ler à primeira vista. Mostrou então a música escrita de duas formas diferentes: uma adaptada em compasso único 2/4 e a outra com uma mudança de compasso de 3/4 para 2/4, comentando que eu poderia entender melhor a música na versão simplificada. Tempos depois, já com as bases prontas e só faltando o solo, o convidei para gravar. Ele foi bem receptivo aceitando fazer uma participação especial na gravação, feita em um estúdio em Ipanema, em janeiro de 2003. Eu havia gravado previamente as bases e, antes de gravarmos, ao escutarmos o material de acompanhamento, fomos surpreendidos por Juarez Araújo, com a observação de que as bases estavam erradas e que o tema não se encaixaria. Resolvemos então gravar o solo de saxofone com um metrônomo, por sugestão do próprio Juarez Araújo, para depois refazer tudo a partir dessa gravação. Contando somente com essa marcação, Juarez Araújo gravou o tema, o improvisado em todas as partes e o tema final. A primeira versão do tema ficou mais simples e didática, como na 2ª opção da partitura. Na segunda versão ele gravou novamente o tema, da maneira original, como o havia composto. Logo percebi algo que não estava escrito em nenhuma das duas partituras: o andamento não dobrava conforme a mudança de divisão do compasso. (VELLOSO, 2004).

---

<sup>7</sup> Gravação da performance ao Vivo de *Espinha de Bacalhau* na Cinelândia em 21/11/2003 disponível em: <https://soundcloud.com/severinoaraujo/espinha-de-bacalhau-orquestra>, acesso em 29/12/2023

Figura 2 - Transcrição do tema de *Choro da Marcelle*, feita especialmente para essa pesquisa.

**CHORO DA MARCELE**

JUAREZ ARAÚJO

Tenor Sax

5

9

13

17

21

25

27

D.C. al Coda

A divisão rítmica do tema criado pelo compositor não estava claramente escrita na partitura. A questão principal estava na escrita da modulação métrica de 3/4 para 4/4. Na gravação, houve uma mudança de andamento um *andante* de 116bpm para a metade disso, 58bpm. Essa mudança não foi indicada na partitura original. A fim de evitar as alterações de andamento, que acabariam ocorrendo com a escrita em 2/4 e o uso de semicolcheias em uma versão simplificada, optamos pela edição da partitura adotando a mudança de compasso de 3/4 para 2/4 e alterando a divisão rítmica da melodia nos compassos em 2/4 com indicações para dobrar o tempo. Utilizamos colcheias e semínimas pontuadas ao invés das semicolcheias e colcheias pontuadas como no original de Juarez Araújo.

Figuras 3 e 4 - As duas primeiras versões do tema de *Choro da Marcelle* entregues pelo compositor

A composição, apesar de ter o nome de *Choro*, tem alguns elementos do *jazz* incorporados por Juarez Araújo quando toca, como indica Terra (2020). Alguns desses elementos são o uso da colcheia swingada e de uma seção rítmico harmônica mais *jazzística* (com baixo, piano e bateria), que confere à gravação uma sonoridade instrumental mais associada ao gênero norte-americano. A mudança de compasso ternário para quaternário indicada na partitura não é comum no *choro*, podemos encontrar alguma semelhança de levada e de swing em alguns temas de *jazz* como o famoso *Take Five*, de Dave Brubeck, no qual essa mudança não parece ser, de forma alguma, fruto de um estudo sistemático, pelo contrário, ela segue uma proposta bem musical dada pela melodia.

Podemos inferir então que essa música nasce da performance e da prática musical de Juarez Araújo, sendo conduzida pela experiência acumulada que tinha com a prática da improvisação. O fato de tocar o tema e o improviso sem seção rítmico-harmônica, demonstra também um profundo conhecimento do tema e da harmonia, além das técnicas de improvisação. Por vezes, tal domínio do material musical a ser executado permite aos músicos conceberem novas melodias, que podem ser

consideradas como recomposições. Mas é sobretudo esse domínio que permitiu ao músico gravar a versão “à capela” do tema e do improviso somente com o metrônomo. Como veremos a seguir, tanto no aspecto interpretativo do tema, como na elaboração de seu improviso, Juarez Araújo apresenta uma interpretação já pronta, com todos os elementos necessários para que o processo pudesse ser finalizado, com grande qualidade técnica e inventiva.

## 6. Análise comparativa

Os dois improvisos gravados em circunstâncias diferentes, um ao vivo e outro em estúdio, são exemplos de análise de interpretações com a clara intenção de improviso mas que, apesar de realizados em contextos muito distintos, têm alguns elementos em comum. O fato de terem a textura monofônica, o meio instrumental e a formação solo possibilitam uma análise comparativa dentro do universo em que foram inseridos pelos seus compositores. As diferenças representam as influências e situações díspares que cada um dos solistas vivenciaram nesses contextos de apresentações e nas suas formações musicais.

Temos então dois improvisos de diferentes estilos e escolas. Juarez Araújo tem uma formação *jazzística* e teria sido considerado, como indicam alguns relatos de admiradores e colegas, como um dos 5 maiores improvisadores de *jazz* pelo crítico americano Leonard Feather, na revista americana especializada, *Downbeat*, no início dos anos de 1960. Esse episódio foi apontado pelo pesquisador Diego Terra, que investigou o estilo de improvisação do compositor na sua dissertação de mestrado, *Imitando o inimitável: um estudo sobre a improvisação de Juarez Araújo no disco Sax Maravilha Samba* (2020). Apesar de não ter localizado a revista na base de dados atualmente disponível<sup>8</sup>, o que comprovaria o reconhecimento do estilo de improvisação jazzística do saxofonista pela crítica norte americana, Terra destaca na trajetória de Juarez Araújo o fato dele ter atuado de forma intensa a partir dos anos de 1960 no cenário do *jazz* sul-americano, implementando a proposta de fusão do samba-jazz. Tal atuação o inseriu em eventos e festivais como solista juntamente com músicos importantes do *jazz* como Stan Getz, Coleman Hawkins, Louis Armstrong e Billy Butterfield. Juarez Araújo é apontado, nesse contexto, como um dos mais importantes

---

<sup>8</sup> Base de dados disponível em: [https://archive.org/details/pub\\_down-beat](https://archive.org/details/pub_down-beat), acesso em 29/12/2023.

e influentes improvisadores do período, lançando diversos discos e aproveitando a ampliação do mercado norte americano. Segundo Terra (2020):

Na primeira metade dos anos 1960, o saxofonista protagoniza diversos lançamentos discográficos, tanto no Brasil como nos Estados Unidos. Em 1961 foi lançado pela gravadora Carrousell seu primeiro LP, Sua Excia. o Sax, cuja direção musical é assinada por Astor Silva. No ano seguinte, este disco foi relançado pela gravadora Masterplay em 1962, sob o título já mencionado, O Inimitável Juarez. Ainda em 1962, o saxofonista grava Bossa Nova nos "States", pela mesma gravadora, com direção musical do maestro Nelsinho.[...] Em 1963 a Masterplay lança uma coletânea chamada O Melhor de Juarez, que contou faixas de seus dois discos anteriores, enquanto a ABC Paramount lança nos Estados Unidos o LP Bossa Nova Brasil Autêntico, de Juarez and his Orchestra. A impressionante sequência de lançamentos é interrompida, e o músico voltará aos estúdios como artista principal apenas em 1976, mais de uma década depois de seu disco anterior, com o LP Sax Maravilha Samba, pela gravadora CID. (TERRA, 2020, p. 18 e 19).

Podemos inferir a partir dessa relevante produção discográfica relacionada ao *jazz*, que em sua formação, Juarez Araújo teve como referência o universo do *jazz* norte-americano. Em seu estilo de improvisação ele adota, portanto, o repertório, as progressões harmônicas e as técnicas desenvolvidas por saxofonistas do contexto *jazzístico*. Utilizando essas em seus improvisos, chega a uma sofisticação nos solos que podem ser analisados, em boa parte, como variações e recriações das progressões harmônica e, em momentos mais específicos, citações ao tema na forma de variações. Para Terra (2020), "Se por um lado Araújo se beneficiou dos elementos jazzísticos que incorporou em sua música, por outro foi um importante agente na construção coletiva de uma linguagem improvisatória sobre a música brasileira de seu tempo" (Terra, 2020, p. 22) Essa proposta nos trás novamente à reflexão sobre os limites do conceito de improvisação e como ele pode estar presente em diferentes contextos e gêneros musicais, sem, contudo, ser um elemento de identidade que exclui tais práticas ou as desqualifica por pertencer ou não a uma outra tradição.

Jaime e Severino Araújo, irmãos, se identificam com uma escola que poderia ser considerada mais tradicional, desenvolvida dentro dos padrões criados pelas orquestras de gafieira e, portanto, utilizam elementos melódicos e harmônicos relacionados a esse universo em seu improviso. Apesar de Severino Araújo, líder da orquestra, afirmar em depoimento para essa pesquisa, que aprendeu a fazer arranjos inspirados nas orquestras americanas, suas composições e arranjos são deliberadamente inspirados na música brasileira, no choro e na bossa nova. Jaime Araújo, por sua vez, ao apresentar o improviso sem o acompanhamento da orquestra,

demonstra pouca relação harmônica com o solo, já que nos trechos mais improvisados as frases saem da estrutura rítmico harmônica, trazendo uma sonoridade mais próxima às cadências dos concertos. Nesse sentido, Jaime faz uso de alguns contrastes nas suas frases, como grave e agudo; rápido e lento; fraco e forte, o que dá espontaneidade e imprevisibilidade ao solo.

Podemos observar que, em ambos os casos, a improvisação está presente. A diferença entre as duas performances ocorre nos diferentes graus de espontaneidade adotados por cada um durante a improvisação. Com relação ao improviso de Juarez Araújo, na figura 3 podemos perceber, além de algumas referências ao tema, frases que nos dão uma perfeita noção da progressão harmônica, acentuando nos tempos fortes as notas características dos acordes, o que permite ao ouvinte, mesmo em frases de grande velocidade, identificar a harmonia de forma clara, mesmo sem o acompanhamento. No que diz respeito à espontaneidade em relação ao material rítmico e melódico original, sua improvisação explicita um incrível arsenal de ideias, com um estilo bem pessoal. A referência à melodia do tema ocorre na citação de motivos e elementos rítmicos que nos remetem a ele e à progressão harmônica. Na gravação<sup>9</sup>, podemos identificar os elementos relacionados ao *jazz* indicados anteriormente por Terra (2020), como o uso de estruturas melódicas baseadas em quartas e o uso da escala Blues. Tais elementos são usados tanto na composição como na improvisação, mas, ainda assim, é forte a sua identidade musical brasileira, ligada ao choro e à bossa nova.

**Figura 5** - Transcrição da gravação do primeiro chorus do Improviso de Juarez Araújo

Saxofone Tenor

### Marcele

Improviso de Juarez Araujo Juarez Araujo

Chords: G6, Em6, Am7, D7, G6, Em7, Dm7, G7, C7, F7, G6, E7(b9), A9, Am7, D7(b9), G6, Em6, Am7, D7, G6, Em7.

<sup>9</sup> Gravação do tema e improviso de Choro da Marcelle por Juarez Araújo em 2003 <https://on.soundcloud.com/wE8Gr>

Já em relação à função da improvisação na música, é possível afirmar que o solo improvisado é uma parte integrante e essencial da obra e se apresenta como variações do tema principal. Juarez Araújo utiliza em seu improviso escalas e arpejos intercalados com e sem a nona dos acordes, que são claras referências ao tema e a obra nos compassos 1 e 2 da figura 3. O improviso como um todo está circunscrito à parte B do tema, não adotando, portanto, a mudança de divisão do compasso que ocorre na parte A. Seu improviso faz uso, tanto nas articulações como nos encadeamentos melódicos do estilo jazzístico, tal como ocorre nos compassos 11, 15 e 20 da figura 5, já que as frases se utilizam da escala blues e de efeitos, como o *bend* e portamentos. Apesar de estar ligado de forma direta ao tema e a estrutura harmônica da peça, seu improviso, como podemos perceber ao compará-lo com as interpretações de outros improvisadores do jazz, tem um alto grau de espontaneidade na escolha das divisões rítmicas, com quíalteras de 6, fusas e a criação de frases a partir de um complexo processo de vários níveis tanto motivicos como harmônicos.

Já no caso do Jaime Araújo, as cadências improvisadas não apresentam uma relação harmônica tão direta e nem formas constantes como no tema, já que apesar de ter sido criado sem o acompanhamento, o improviso é realizado em uma cadência final que ocorre após a exposição de todo o tema. Por conta disso tanto em relação à forma como em relação à construção de seu improviso, Jaime soa bastante espontâneo e se

utiliza de muitos finais inesperados, com um alto grau de imprevisibilidade. Jaime Araújo faz um solo “à capela” frente a orquestra e ao público, mostrando personalidade, técnica e criatividade ao aceitar tal desafio. O tema é lembrado em alguns momentos e foi recebido pelo público com bastante entusiasmo. O solo termina em uma sequência de notas agudas, até atingir a nota mais alta, quando se encontra com a orquestra em um acorde final.

Segundo Berliner (1994), os músicos improvisadores colocam-se em situações de risco com o objetivo de provar suas habilidades ao sair delas, adotando uma postura de “quebrar as regras”. Ambos os exemplos nos remetem a Nettl que, ao abordar a improvisação e o modelo diz: “um improvisador de sucesso demonstra conhecimento prévio do modelo, com citações deste em pontos de referência, relação com a tradição e apropriado grau de inventividade.” Em seu texto *Recognizing Improvisation* (1997), Nettl atribui a expectativa em torno da performance às obrigações básicas dos músicos com o público, fazendo da improvisação uma arte que permite aos improvisadores controlarem suas próprias dependências às respostas habituais.

Podemos dizer que, em ambos os casos, tais performances não podem ser reduzidas ao conceito de improvisação como uma criação livre construída pela inspiração do momento. Essas performances foram construídas a partir dos dispositivos de memória acionados por Juarez e Jaime Araújo, que passaram por um processo de acomodação através de diversas situações de aprendizagem, fundamentadas no estudo técnico e em práticas coletivas que se relacionam com o processo de “mutual turning relationship”, como observado por Schultz (1964). Essas experiências são acionadas através da memória de experiências práticas dos movimentos instrumentais que foram fixadas e, portanto, podem ser reproduzidas mesmo em um contexto sem o acompanhamento.

Em relação aos estilos de performance de ambos os contextos, percebemos uma clara relação de identidade com o contexto do choro de gafieira, do samba jazz e de outros gêneros presentes nos contextos de apresentação de ambos os compositores e intérpretes. Contudo, é com base na percepção de que tais performances não são completamente definidas em termos estilísticos em um determinado gênero musical que podemos indicar que se trata de variações e recriações da performance do choro em diferentes contextos. Nessas variações, as diferenças não são consideradas como transgressões ou deturpações do gênero; são, na verdade, diferentes combinações dos elementos que compõem os contextos de performance, representando, a cada modo, variações dentro de um campo mais amplo de possibilidades criativas do choro.

## 7. Conclusão

Ao retomarmos as questões iniciais sobre como os músicos acessam a memória para a performance musical e sobre os limites da classificação dos processos criativos do choro, podemos inferir algumas questões a partir dos exemplos de performances analisadas nesse artigo. Os dois músicos tiveram acesso tanto à partitura quanto às gravações dos temas antes das apresentações realizadas. Em ambos os casos, a performance foi criada apenas com base na memória musical, já que os dois solos foram realizados sem o uso de acompanhamento ou partituras.

Nos exemplos, as interpretações foram muito além do que a memória individual poderia acessar, já que as recriações dos temas ou as improvisações sobre os solos utilizaram apenas alguns elementos referenciais, como determinados motivos melódicos, rítmicos e harmônicos, que foram reorganizados de acordo com as escolhas feitas pelos solistas na hora de tocar. Ao público presente, ou posteriormente aos eventuais ouvintes da gravação, tais recriações foram identificáveis graças a esses elementos referenciais, que se mantêm devido à memória coletiva sobre esses gêneros. Nas interpretações, a improvisação proposta, no caso de Jaime Araújo, foi realizada com base em elementos melódicos, motivos e divisões rítmicas. Já no caso de Juarez Araújo, podemos perceber que a progressão harmônica, ao estilo dos improvisadores do *jazz*, foi a principal referência.

As aplicações dos referenciais teóricos da etnomusicologia, da antropologia, da sociologia e da musicologia, para a abordagem dos processos criativos utilizados na música popular, nos auxiliaram na compreensão de dinâmicas sociais e culturais que sustentam e dão significado a essas apresentações. A etnografia nos permitiu, portanto, acessar os contextos de cada músico e as interações com o público a partir de uma perspectiva êmica, que nos possibilitou analisar as intenções que permearam os improvisos. Somada a isso, a transcrição dos improvisos e temas, e a análise dos solos à luz das gravações e das análises harmônicas e melódicas, nos permitiram identificar os elementos comuns ou particulares de cada improviso. São esses, portanto, os elementos essenciais para a ampliação do entendimento dos processos criativos pelos músicos. Da mesma forma, foram essenciais as entrevistas e interações, sociais e musicais, com os improvisadores para a ampliação da compreensão da complexidade e importância da formação e conhecimento desses músicos para a construção das performances.

## Referências

- ALMADA, Carlos. *A estrutura do choro: com aplicações na improvisação e no arranjo*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.
- ANGELEAS, Victor Moreira. *Bandolim improvisado: a construção do estilo de improvisação de Jacob do Bandolim, Lupercê Miranda, Joel Nascimento e Armandinho Macedo*. (Dissertação de Mestrado), UNB, 2019.
- APEL, Willi. *Harvard Dictionary of Music*. University of Virginia, Harvard University Press, 1944.
- ARAGÃO, Pedro. A polca é como o samba: uma tradição brasileira - interações entre polca e samba nas décadas de 1930 a 1950. In: *Anais da Associação Brasileira de Etnomusicologia*, 2013, João Pessoa. Anais do congresso. UFP: ABET, 2013. p 455-462.
- ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo brasileiro*. Dissertação de Mestrado. UNIRIO, 2001.
- ARAÚJO, Severino. Entrevista realizada especialmente para a pesquisa. Cinelândia, Rio de Janeiro, 21/10/2003.
- BAILEY, Derek. *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*. New York: Da Capo Press, 1993.
- BASTOS, R. J. de M. As Contribuições da Música Popular Brasileira às Músicas Populares do Mundo: Diálogos Transatlânticos Brasil/Europa/África (2ª Parte). *Antropologia em Primeira Mão*, v. 107, p. 1-22, 2008.
- BASTOS, R. J. de M. A Origem do Samba Como Invenção do Brasil: Sobre O Feitio de Oração de Vadico e Noel Rosa (Por que as Canções Têm Música?). *Cadernos de Estudo de Análise Musical*, São Paulo/Belo Horizonte, n.8, p. 1-29, 1996
- BAKER, David. *Jazz Improvisation: a comprehensive method for all musicians*. Van Nuys: Alfred Publishing Co, 1988.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.
- BERLINER, Paul et al. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*. Chicago: University of Chicago Press 1994.
- BESSA, Virgínia de Almeida. *A escuta singular de Pixinguinha, história e música. Popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda, 2010.
- BOILÉS, Charles. Process of musical semiosis. *Yearbook for Traditional Music*, n. 14, p. 24 - 44, 1982.

BLUM, Stephen. Recognizing Improvisation, In: NETTL, Bruno (Ed.). *In the Course of Performance*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1997.

CALDI, Alexandre. *Contracantos de Pixinguinha: Contribuições históricas e analíticas para a caracterização de um estilo*. Dissertação de Mestrado, Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2000.

CARVALHO, José Jorge de. Transformações da sensibilidade musical contemporânea. In: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 5, n. 11, 13-28, outubro de 1999.

CAZES, Henrique Leal. O improviso no choro: ferramenta da fluência. In: *Anais do XXIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*. Pelotas, UFPEL, 2019.

CERQUEIRA, Denize Rodrigues. *Modelo de Improvisação de Zé Bodega no Choro, Baseado nos Conceitos de Horizontalidade e Verticalidade de George Russell*. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

COOK, N. Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.16, 2007, p. 07-20

CÔRTEZ, Almir. *Improvizando em Música Popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a música instrumental brasileira*. 2012. 313p. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012a.

DURKHEIM, Émile. Individual and collective representations. In: *Sociology and philosophy*. Nova York: Routledge, 2009, pp. 1-15 [1898].

FABRIS, Bernardo Vescosi; BORÉM, Fausto. Catita na leadsheet de K-Ximbinho e na interpretação de Zé Bodega: aspectos da hibridação do choro e do jazz. Belo Horizonte: *Per Musi*, n°13, p. 5-28, 2006.

FERAND, Ernest T. *Improvised Vocal Counterpoint in the Late Renaissance and Early Baroque*. Neuilly-Sur-Seine: Société de Musique d'Autrefois, 1956.

FERREIRA, José Ocelo Mendonça. *O violoncelo entre o choro e a improvisação: novos desafios interpretativos na prática do instrumentista de formação tradicional*. Dissertação de Mestrado. UNIRIO, 2006.

FIGUEIREDO, Afonso C. S. *Improvisação no saxofone: a prática da improvisação melódica na música instrumental do rio de janeiro a partir de meados do século XX*. Tese. 2004. (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música. Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

FORTES, Rodrigues. *A aplicação da rítmica brasileira na improvisação: uma abordagem sobre algumas possibilidades*. 65 p. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

GEUS, José Reis de. *Pixinguinha e Dino Sete Cordas: reflexões sobre a improvisação no choro*. Dissertação (Mestrado em Linguística, Letras e Artes) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009

GEERTZ, Clifford. *The interpretation of cultures*. New York: Basic Books, 1973.

GORITZKI, Elisa. *Manezinho da Flauta: Uma contribuição para o estudo da flauta brasileira*. 2002. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.

GURLITT, Wilibald; EGGBRECHT, Hans Heinrich. *Riemann Musik Lexikon*, Volumen 3. Schott 's Söhne: Michigan University, 1967.

HALBWACHS, [1950] Maurice. *On collective memory*. Lewis Coser (ed.). Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

HORSLEY I.; Collins, M., Madura, Badura-Skoda, E.; Libby, D. Improvisation: Western Art Music. In: S. Sadie (Ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol.9, London: Macmillan, 1980.

KENNY, Barry J.; GELLRICH, Martin. Improvisation. In: PARNCUTT, Richard; MCPHERSON, Gary. (Ed.). *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. New York: Oxford University Press, 2002. chap. 8, p. 117.125.

LAPLANTINE, François. *A descrição etnográfica*. São Paulo: Terceira Margem, 2014.

LINHARES, L. B.; BORÉM, F. A composição e interpretação de Victor Assis Brasil em Pro Zeca: hibridismo entre o baião e o bebop. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.28-38.

MATOS, Everton Luiz Loredo de. *A trajetória histórica da improvisação no choro: um enfoque de configurações estilísticas e processos de hibridação cultural*. (Dissertação de Mestrado) - UFG, Goiânia, 2012.

MAUSS, Marcel. Esthétique. In: *Manuel d'ethnographie*. Paris: Payot, 1992 [1935-36].

MERRIAM, Alan P. *The Anthropology of Music*. Evaston: Northwestern University Press, 1964.

MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Philadelphia: Open University Press, 2002.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and discourse: toward a semiology of music*. Princeton: Princeton University, 1990.

NETTL Bruno. Introduction: An art neglected in Scholarship. In: *In the Course of Performance*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1997.

OLIVEIRA, Samuel de. *Heterogeneidades no Choro: um estudo etnomusicológico*. (Dissertação), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, 2003.

PEIRCE, Charles Sanders. *Philosophical writings of Peirce*. New York: Dover, 1955.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Brazilian jazz and friction of musicalities. *Jazz Planet*, E. Taylor Atkins (ed.), Jackson: University Press of Mississippi, 2003, p. 41-58.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. *Revista Opus*, 11, 2005, pp. 197-207.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. XI, 2007.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Perseguido fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. *Per Musí*, Belo Horizonte, n.23, 2011. p.103-112.

RANGEL, David. *Improvisação no choro segundo chorões*. (Dissertação de Mestrado) - UFMG, Belo Horizonte, 2012.

RICE, Timothy. Time, place, and metaphor in musical experience and ethnography. *Ethnomusicology*, v 47, 2003, p. 151-179.

ROSA, Luciana Fernandes. *Relações entre escrita e oralidade na transmissão e práxis do choro no Brasil*. 2020. Tese (Doutorado em Processos de Criação Musical) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

SANTOS, Eduardo Gonçalves dos. *Aprendizado e desenvolvimento da improvisação da clarineta no choro: estudo realizado com quatro clarinetistas brasileiros da atualidade*. (Tese de Doutorado), Salvador, UFBA, 2018.

SARAIVA, Joana Martins. *A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana do final dos anos de 1950 e início dos anos de 1960*. (Dissertação de Mestrado) – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

SÈVE, Mário. *Fraseado do Choro: uma análise de estilo por padrões de referência*. 1. ed. São Paulo: Irmãos Vitale Editores LTDA, 2021. v. 1. 163p.

SCHAFER, Murray. *The tuning of the world*. New York e Knopf Michigan: Michigan University, 1977.

SCHUTZ, Alfred. Making music together: a study in social relationship. In: Arvid Brodersen (ed Alfred Schutz). *Collected papers II: Studies in Social Theory*. The Hague: Nijhoff, 1964, p.159-178.

SILVA, L. Carlo Ginzburg: O Conceito de Circularidade Cultural e Sua Aplicação nos Estudos Sobre a Música Popular Brasileira. *Revista Augustus*, Rio de Janeiro, v. 22, n. 43,| p. 72-83, jan./jun. 2017.

SPIELMANN, Daniela. *Tarde de Chuva: a contribuição interpretativa de Paulo Moura para o saxofone no samba-choro e na gafieira, a partir da década de 70*. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

SPIELMANN, Daniela. *Os Bailes de Gafieira: Repertórios em Movimento*. Tese (Doutorado em Musicologia). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2017.

SOUZA, Grazielle Mariana Louzada de. A Prática do Choro: tecendo considerações sobre performance, interpretação e improvisação. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v.13, 362p., n.1, 2013.

SUTTON, R. Anderson. Improvisation by Gamelan Musicians. In: *In the Course of Performance*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1997.

TURINO, Thomas. Estrutura, Contexto e Estratégia na etnografia musical. In: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 5, n. 11, 13-28, outubro de 1999.

TURINO, Thomas. *Music as social life: the politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. Métrica derramada: prosódia musical na canção brasileira popular. *Brasílica*, v. 2, p. 48-56, 1999.

VALENTE, Paula Veneziano. *Horizontalidade e verticalidade: dois modelos de improvisação no choro brasileiro*. 2009. 139p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

VALENTE, Paula Veneziano. *Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação*. (Tese de Doutorado) - USP, São Paulo, 2014.

VELLOSO, Rafael H. S. Os improvisadores de saxofone na formação da linguagem do choro. In: *Anais do 4o colóquio de pesquisa*. Rio de Janeiro: UFRJ Centro de Letras e Artes, 2004. v. 4. p. 95-104.

VELLOSO, Rafael H. S. *O Saxofone no Choro: a introdução do Saxofone e as mudanças na Prática Musical do Choro*. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, 2006.

**Submetido em:** 13/08/2023

**Aceito em:** 21/12/2023