



Universidade de Brasília

Instituto de Artes
Departamento de Música

BANDOLIM IMPROVISADO: A CONSTRUÇÃO
DO ESTILO DE IMPROVISACÃO DE JACOB
DO BANDOLIM, LUPERCE MIRANDA, JOEL
NASCIMENTO E ARMANDINHO MACEDO

Victor Moreira Angeleas

Brasília

2019

Victor Moreira Angeleas

Bandolim improvisado: a construção do estilo de
improvisação de Jacob do Bandolim, Luperce Miranda,
Joel Nascimento e Armandinho Macedo

Trabalho de dissertação submetido à defesa e arguição de banca, no Programa de Pós-Graduação “Música em Contexto”, do Instituto de Artes/Departamento de Música-Universidade de Brasília-DF, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Música.

Área de concentração: Música em Contexto

Linha de pesquisa: Processos e Produtos na Criação e Interpretação Musical (linha A)

Orientador: Prof. Dr. Ricardo José Dourado Freire

Angeleas, Victor Moreira.

Bandolim improvisado: a construção do estilo de improvisação de Jacob do Bandolim, Luperce Miranda, Joel Nascimento e Armandinho Macedo. Victor Moreira Angeleas/ orientador Ricardo Dourado Freire. -- Brasília, 2019. 169 p.

Dissertação (Mestrado – Mestrado em Música) -- Programa de Pós-Graduação “Música em Contexto”. Instituto de Artes. Departamento de Música -- Universidade de Brasília, 2019.

1. Bandolim. 2. Improvisação. 3. Choro. 4. Jacob do Bandolim. 5. Luperce Miranda. 6. Joel Nascimento. 7. Armandinho Macedo I. Dourado Freire, Ricardo, orient. II. Título.

VICTOR MOREIRA ANGELEAS

**BANDOLIM IMPROVISADO: A CONSTRUÇÃO DO ESTILO DE
IMPROVISACÃO DE JACOB DO BANDOLIM, LUPERCE MIRANDA,
JOEL NASCIMENTO E ARMANDINHO MACEDO**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música em Contexto do Departamento de Música da Universidade de Brasília, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Área de concentração: Música em Contexto.

Linha de pesquisa: Processos e Produtos na Criação e Interpretação Musical. (linha A)

Orientador: Prof. Dr. Ricardo José Dourado Freire.

BANCA EXAMINADORA

Dr. Ricardo José Dourado Freire (Orientador/Presidente)
Universidade de Brasília (UnB)

Dr. Paulo Henrique Loureiro de Sá (Examinador)
Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Dr. Sérgio Nogueira Mendes (Examinador)
Universidade de Brasília (UnB)

Aprovada em: ___de_____de 2019

Dedico este trabalho à minha mãe, Cris, e
ao meu pai, Carlão, luzes da minha vida!
À minha irmãzinha querida, Clara.
A meus amores, Tia Mônica e Gustavo.

Agradecimentos

Agradeço à vida e à música, por me propiciarem momentos únicos. Por isso, minha gratidão!

Agradeço à minha mãe - em especial, te amo –, ao meu pai e à minha irmã, amores da minha vida! Sem eles eu não teria a música. Gratidão eterna. À minha família toda. Sorte imensa tê-los em minha vida!

Ao meu orientador Ricardo Dourado, que me acompanha há muitos anos. Obrigado pelo apoio e pelos ensinamentos. Sem você minha dissertação não teria saído.

Aos membros da banca Sérgio Nogueira e Paulo Sá, pessoas a quem admiro e que contribuíram muito para a pesquisa.

A todos os meus amigos de música. Principalmente, ao Pardal (Gabriel Carneiro), que sempre me apoiou em todos os aspectos. A Delano, grande amigo que me ajudou muito na transcrição da partitura de Jacob. A Vinicius Vianna, irmão da vida, que tocou comigo na minha defesa. A Márcio Marinho, pela parceria e irmandade.

Ao amigo Saulo Veríssimo e à amiga Gabriela Scartezini, pelo apoio de sempre.

Aos mestres Félix Junior, Dudu Maia, Alencar 7 Cordas, Sérgio Morais, Hamilton Pinheiro e Hamilton de Holanda.

A Jacob, Luperce, Joel e Armandinho.

Resumo

Esta pesquisa aborda importantes chaves da riqueza de nossa cultura: o choro, gênero musical genuinamente brasileiro; o bandolim, instrumento que nos conecta a nossas raízes e que ganhou características próprias tanto organológicas quanto interpretativas no Brasil; e a improvisação, tema que tem cada vez mais destaque no cenário musical de hoje, mas que se mostra presente na obra de grandes mestres que trabalharam para construir a música brasileira e o choro. A união desses assuntos é abordada através de análise da improvisação de quatro bandolinistas essenciais para a consolidação da estética musical do choro: Jacob do Bandolim, Lupercê Miranda, Joel Nascimento e Armandinho Macedo. A partir da análise de uma interpretação/improvisação de cada um, é possível apontar os aspectos que os identificam com seus intérpretes. Além disso, é possível relacionar os estilos de cada instrumentista com a prática comum da improvisação no choro, identificar as influências histórico-sociais que refletem em suas linguagens e traçar um panorama de como é o pensamento improvisacional no choro, de acordo com as respectivas épocas e contextos que os bandolinistas estão inseridos. A análise é calcada na audição e no contato com o instrumento, com base na recriação de uma *performance* e a transcrição das ideias musicais na pauta. Além disso, relaciona-se com a história dos chorões pesquisados e com as entrevistas que foram realizadas com Joel e Armandinho. A improvisação no choro e na música brasileira se alia com outros tipos de improvisação em alguns aspectos, mas tem elementos próprios que a tornam única, que a diferenciam.

Palavras-chave: Improvisação, Bandolim, Choro, Jacob do Bandolim, Lupercê Miranda, Joel Nascimento, Armandinho Macedo.

Abstract

This research addresses important keys to one of our culture richness: Choro, a genuinely Brazilian musical genre; the mandolin, an instrument that connects us to our roots and which has gained its own organological and interpretative characteristics in Brazil; and improvisation, a theme that has become increasingly prominent in the musical scene nowadays, but which is also present in the work of great masters who contributed to build Brazilian music and Choro. The union of these subjects is approached through analysis of the improvisation of four essential mandolinists for the consolidation of the musical aesthetics of the Choro: Jacob do Bandolim, Luperce Miranda, Joel Nascimento and Armandinho Macedo. From the analysis of an interpretation/improvisation of each artist, it is possible to point out the aspects that identify it with its interpreters, to relate its style to the common practice of Choro's improvisation, to identify the social-historical influences that reflect in its languages and to draw a panorama of how improvisational thinking happens in the Choro, according to the respective epochs and contexts that the mandolinists are inserted. The analysis is based on hearing the chosen pieces and playing the mandolin, based on the musical scores that have been transcribed. In addition, the analysis relates to the history of the chorões surveyed and the interviews that were conducted with Joel and Armandinho. Improvisation in Choro and Brazilian music has relations with other types of improvisation in various aspects, but it has its own elements that make it unique, that differentiate it.

Key words: Improvisation, Mandolin, Choro, Jacob do Bandolim, Luperce Miranda, Joel Nascimento, Armandinho Macedo.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	12
1.2	Memorial.....	14
1.3	Problema de pesquisa	15
1.4	Questões de pesquisa	16
1.5	Objetivos.....	16
1.6	Justificativa.....	17
1.7	Revisão de literatura	21
2	REFERENCIAL TEÓRICO E METODOLOGIA.....	26
2.1	Referencial teórico.....	26
2.2	Metodologia.....	32
3	OS BANDOLINISTAS	39
3.1	Introdução	39
3.2	Breve contexto histórico dos bandolinistas	40
3.2.1	Jacob do Bandolim	40
3.2.2	Luperce Miranda.....	43
3.2.3	Joel Nascimento.....	46
3.2.4	Armandinho Macedo	48
3.3	As entrevistas.....	50
4	A IMPROVISACÃO DOS QUATRO BANDOLINISTAS	55
4.1	Luperce Miranda.....	56
4.2	Joel Nascimento.....	69
4.3	Armandinho Macedo	79
4.4	Jacob do Bandolim	91
5	CONCLUSÃO	107
6	REFERÊNCIAS	110
7	ANEXOS	115

ANEXO A – PARTITURA DE <i>IMPROVISO</i> , COM LUPERCE MIRANDA.....	116
ANEXO B – PARTITURA DE IMPROVISO EM FÁ MAIOR, COM LUPERCE MIRANDA.....	123
ANEXO C – PARTITURA DE <i>NOITES CARIOCAS</i> , COM JOEL NASCIMENTO	130
ANEXO D – PARTITURA DE <i>NOITES CARIOCAS</i> , COM ARMANDINHO ...	137
ANEXO E – PARTITURA DE <i>NOITES CARIOCAS</i> , COM JACOB DO BANDOLIM.....	146
ANEXO F – CAPA DO LP DE LUPERCE MIRANDA POR LUPERCE MIRANDA	160
ANEXO G – CONTRACAPA DO LP <i>OS SARAUS DE JACOB</i> , DE JACOB DO BANDOLIM.....	162
ANEXO H – CAPA DO LP DE <i>CHORANDO PELOS DEDOS</i> , DE JOEL NASCIMENTO.....	164
ANEXO I – CAPA DO LP RAPHAEL RABELLO E ARMANDINHO EM CONCERTO.....	166

“O chorão é em princípio um improvisador”

Jacob do Bandolim (1960, Encarte do LP *Na Roda do Choro*)

1 INTRODUÇÃO

O choro no Brasil tem contado, nos últimos anos, com novas abordagens estilísticas, decorrentes de gerações de músicos virtuosos brasileiros que se inspiram em diferentes fontes e que têm provocado modificações no gênero e em suas formas de interpretação. A inovação, tão desejada e procurada por tantos músicos profissionais e amadores, só se pode dar se considerar a tradição de outras gerações, em busca do processo de aliar o antigo ao novo, aquilo que já foi criado com ideias novas, resultando em um processo natural de transformação musical. A improvisação é tão valorizada nesse cenário por representar a criatividade, a originalidade e, eventualmente, a genialidade na produção musical do choro, trazendo mais beleza e identidade para o gênero.

A improvisação sempre esteve presente na música instrumental brasileira, em determinados graus relativos a seus contextos históricos, e atualmente se torna ainda mais evidente nas gravações e *performances* dos grandes músicos representantes da nossa cultura, tendo papel importante na construção estilística de nossa música de uma forma geral. Isso reflete na estilística do choro como gênero musical. Valente (2010, p. 291) faz uma reflexão sobre a improvisação no choro a partir de uma abordagem histórica e diz que “atualmente, os grupos de choro cada vez mais arriscam arranjos mais complexos, com maior liberdade em relação à forma, à harmonia e também aos improvisos, que pouco a pouco conquistam um maior espaço dentro das rodas de choro”. Ao mesmo tempo que essa nova concepção de roda de choro gera novos artistas que levam em sua bagagem essas características cada vez mais modernas de tocar, os trabalhos de grandes artistas representantes da música brasileira dão suporte para que esses ambientes informais de choro se transformem. Assim, o estudo da improvisação é cada vez mais buscado por instrumentistas brasileiros.

Esta pesquisa objetiva contribuir para a compreensão dos aspectos que envolvem a improvisação no choro. Para isso, será realizado um estudo comparativo do trabalho musical de Jacob do Bandolim, Luperce Miranda, Joel Nascimento e Armandinho Macedo, quatro bandolinistas com importante trajetória na música brasileira, a partir da análise de uma interpretação importante de cada um. Tal estudo tratará sobre questões técnicas, estilísticas e interpretativas da construção da linguagem de improvisação desses artistas ao interpretarem um choro, englobando a identificação de suas características mais marcantes e formadoras de suas identidades musicais e o estilo de improvisação de cada um, individualmente. Além disso, será

mostrado como o estilo de criação musical espontânea de cada um deles é intrinsicamente ligado à construção de suas identidades musicais de forma geral e como o meio histórico e social destes músicos influenciaram na construção de suas concepções estéticas interpretativas.

Ao evidenciar a importância da vivência de cada instrumentista para o desenvolvimento de suas habilidades criativas, podemos ver como esses aspectos transformam a música com o tempo, de forma inevitável. E no choro, isso não é diferente. É bonito de ver a individualidade de cada bandolinista em suas interpretações e identificar como o trabalho de cada um é importante para a solidificação do choro como gênero musical e para a construção estética dele. Nettle (1983) discorre sobre como a continuidade da música como um todo se dá através de mudanças e como essa é sua única característica estável. Portanto, ao utilizar a palavra choro como gênero musical neste trabalho, o conceito trará consigo uma ideia de transformação contínua, pois é algo construído coletiva e continuamente. Isso será identificável ao ver a diferença de abordagem interpretativa dos bandolinistas.

A partir dos pontos tratados no decorrer da pesquisa, será possível ter uma visão ampla de como funciona a estética da improvisação do choro em relação às épocas vividas por cada um, tendo suas interpretações como base. A improvisação no choro dito tradicional tem aspectos que se aliam aos da improvisação realizada no *jazz* (gênero que mais reúne estudos sobre o assunto) e na música erudita europeia, mas também traz peculiaridades que a distanciam desses estilos e a tornam única. Martins (2012, p. 38), que pesquisou sobre a improvisação no choro através da ótica de chorões, diz que “muito já foi escrito sobre a improvisação musical na tradição clássica (...), e mais ainda sobre a improvisação no *jazz* (...). É preciso agora produzir um conhecimento mais formal e científico sobre a improvisação no choro, para que os valores e significados tradicionais dessa cultura possam enriquecer o ensino desta habilidade em um contexto acadêmico”.

Para isso, foram realizadas análises de uma interpretação de Jacob do Bandolim, uma de Luperce Miranda, uma de Joel Nascimento e uma de Armandinho Macedo, além de entrevistas com estes dois últimos, que se encontram vivos. As gravações escolhidas para análise valorizam a improvisação, evidenciando este lado que é o foco desta pesquisa. A de Luperce chama-se *Improviso*, choro dele que traz a improvisação no nome e na estilística da composição, sendo característica principal da interpretação. Já a gravação dos outros três bandolinistas são de *performances* ao vivo de *Noites Cariocas*, música de Jacob do Bandolim, de forma a tornar mais fácil a realização de uma análise comparativa entre suas interpretações.

Dito isso, esta pesquisa se estrutura da seguinte forma: a) Introdução, contendo um breve histórico pessoal, os problemas e questões de pesquisa, os objetivos, a justificativa do trabalho e a revisão de literatura sobre o choro, o bandolim, os bandolinistas e a improvisação, leituras que dão base ao trabalho; b) Referencial Teórico e Metodologia, que traz os fundamentos teóricos que dão luz ao trabalho e a metodologia que orientou o seu desenvolvimento, que busca unir os processos do mundo acadêmico e do ensino formal da música com os processos de ensino-aprendizagem provenientes do universo informal do choro; c) Os bandolinistas, que contém um breve histórico pessoal dos bandolinistas pesquisados, contextualizando suas vivências, ambientes e épocas vividos, que influenciam diretamente nas construções de suas identidades enquanto músicos; d) A improvisação dos quatro bandolinistas, que é o capítulo de análise das improvisações, baseada na escuta das gravações e no contato com o bandolim, com base nas partituras transcritas. Foram realizadas transcrições de interpretações completas de cada bandolinista, visto que eles improvisam desde o início até o fim de suas execuções; e) conclusão, com as considerações finais do trabalho, que envolvem os processos criativos dos músicos relacionado com o universo da improvisação no choro.

1.2 Memorial

Como bandolinista e improvisador, decidi embarcar nos estudos da relação da improvisação com meu instrumento, o bandolim, observando o estilo de instrumentistas tradicionais do gênero choro como Jacob do Bandolim, um dos principais nomes da história da música brasileira, Luperce Miranda e Joel Nascimento, até Armandinho Macedo, bandolinista que rompeu barreiras e apresentou linguagens mais modernas no instrumento. Fontes de inspiração para grandes bandolinistas e músicos atuais, tais intérpretes e compositores influenciaram a história do gênero e o caminho que este tomou.

A escolha do bandolim como instrumento principal e a improvisação como parte da música que faço vieram de maneira natural para mim. Comecei meus estudos musicais cedo, por meio de aulas de musicalização a partir dos quatro anos, e iniciei os estudos de piano aos sete anos de idade. Aos dez mudei para o violão, instrumento que estudei durante muitos anos. Aos treze anos, fui pela primeira vez em uma apresentação de choro, dos alunos da Escola de Choro Raphael Rabello, no Clube do Choro de Brasília. O gênero musical me deslumbrou pela sua beleza, pela virtuosidade dos intérpretes e pela forma descontraída como as pessoas tocavam, além do nível de dificuldade exigido, dos improvisos, das lindas melodias e belos

contrapontos e dos timbres dos instrumentos e como eles combinavam entre si, cada um exercendo seu papel. Dentre estes, o bandolim teve algo de especial para mim. Ganhei um de presente dos meus pais na semana seguinte e não larguei mais.

Já no início da imersão no estudo do choro e do bandolim especificamente, veio a vontade de aprender a improvisar, a me expressar. Grandes chorões inovadores de Brasília o faziam, tornando-se grandes influências para mim desde então, como Hamilton de Holanda, Fernando César, Carlos Poyares, Nivaldo Albuquerque, Gabriel Grossi, Márcio Marinho, Rafael dos Anjos, Alencar 7 Cordas, Dudu Maia, Daniel Santiago, Pedro Vasconcellos, Henrique Neto, Rogério Caetano e Félix Júnior, dentre tantos outros. Eles compartilhavam de uma opinião, ao dizerem que, para se inovar, para aplicar outras linguagens de improvisação dentro do estilo, e para começar a estudar outros gêneros musicais, nós, recém-chegados no universo do choro, deveríamos antes ouvir e estudar os músicos tradicionais, referências do estilo. Como bandolinista, Jacob do Bandolim, Luperce Miranda, Joel Nascimento, Armandinho Macedo, Rossini Ferreira, Ronaldo do Bandolim, Izaías, Evandro do Bandolim, Déo Rian e Hamilton de Holanda, dentre outros, foram grandes influências para mim, cada um trazendo consigo sua maneira e peculiaridades ao tocar o instrumento. Assim, surge a vontade de pesquisar a relação destes quatro instrumentistas (Jacob, Luperce, Joel e Armandinho) com a improvisação; músicos tradicionais, antigos, que criaram tendências e ajudaram a moldar o Choro até ele chegar no patamar que hoje se encontra.

Desde o início do meu estudo sobre improvisação no bandolim, principalmente aplicado ao contexto do choro, pude perceber como a abordagem é diferenciada de outros contextos distintos que abrangem a improvisação musical. Essas peculiaridades me encantaram e fizeram despertar em mim esse interesse latente na criação e na habilidade do chorão em se expressar musicalmente, com tanta fluência musical. Assim, desde muito tempo existe meu interesse por essa pesquisa, que agora se consolida e resulta nesse trabalho, aliado a tudo que aprendi na prática com esses chorões.

1.3 Problema de pesquisa

Os músicos Jacob do Bandolim, Luperce Miranda, Joel Nascimento e Armandinho Macedo são bandolinistas brasileiros virtuosos cujo processo de criação é diferenciado do que corriqueiramente é estudado como improvisação. O estudo comparativo dos trabalhos dos músicos citados anteriormente colabora com a construção de material sobre improvisação na

música brasileira e pode revelar características específicas de cada um dos bandolinistas, as similaridades estilísticas entre si, a aproximação de suas linguagens com a estética de improvisação do choro, o entendimento de como funciona o pensamento de improvisação de um chorão, além de aspectos expressivos, rítmicos e de construção melódica. Esse conjunto de fatores apontam para uma melhor compreensão dos fenômenos associados à improvisação no choro.

1.4 Questões de pesquisa

O que motiva a construção da linguagem de improvisação dos chorões? Quais as similaridades estilísticas entre o trabalho dos músicos Jacob do Bandolim, Luperce Miranda, Joel Nascimento e Armandinho Macedo? Quais as diferenças? Que pontos são característicos de cada um, a ponto de ser possível o reconhecimento deles através apenas da escuta de uma de suas interpretações? Que elementos musicais são utilizados para construção das suas ideias criativas? Quais tipos de tensões são utilizadas? Qual a relação de suas improvisações com a vivência no choro? Como é pensada a improvisação dentro desse gênero? O estilo de improvisação dos bandolinistas tem grande importância na definição final da linguagem interpretativa deles? Como o ambiente histórico social pode influenciar na construção da identidade musical de cada músico?

A partir dessas questões, pode-se criar material acadêmico de um estilo de improvisação genuinamente brasileiro, que tem particularidades que o diferenciam de outros estilos improvisacionais.

1.5 Objetivos

O objetivo geral desta pesquisa é, portanto, analisar como se dá a improvisação de Jacob do Bandolim, Luperce Miranda, Joel Nascimento e Armandinho Macedo, através de um estudo comparativo de uma interpretação importante de cada um, relacionando-as a seus estilos interpretativos de uma forma geral a à improvisação no choro, elucidando elementos de suas interpretações que caracterizem a improvisação no gênero.

Como objetivos específicos, esta pesquisa tem:

- 1) analisar questões técnicas, estilísticas, interpretativas e rítmicas da construção da improvisação dos quatro bandolinistas citados;

2) identificar as características marcantes (formadoras de suas identidades musicais) na criação musical de cada bandolinista;

3) analisar os estilos de improvisação de cada um individualmente, de acordo com o contexto em que estão inseridos, e comparativamente sempre que for cabível, considerando os fatores identificados nos objetivos anteriores;

4) avaliar como o estilo de criação musical espontânea de cada bandolinista representa, diretamente, aspectos importantes de suas identidades musicais.

5) conectar seus estilos de improvisação com a forma que esta é tratada no universo do choro, mostrando como suas interpretações se baseiam na improvisação típica do gênero e como elas também dão base para constituir os padrões estéticos de improvisação deste.

1.6 Justificativa

Escolhi Jacob do Bandolim, Luperc Miranda, Joel Nascimento e Armandinho Macedo como objeto de estudo por alguns motivos. Primeiramente, os quatro são grandes referências da história da música brasileira (e para mim, como músico, bandolinista, chorão, improvisador e pesquisador). Além disso, cada um apresenta estilos de tocar, de compor e de improvisar muito peculiares, distintos um do outro, o que enriquece a pesquisa. É importante saber o que a improvisação desses instrumentistas envolve e quais aspectos são marcantes em suas *performances*. Os tempos atuais requerem mais estudos voltados à improvisação na música brasileira, visto que tem sido uma prática cada vez mais valorizada na estética musical dos instrumentistas do Brasil. Martins (2012) fala sobre como chorões buscam cada vez mais conhecimentos sobre improvisação.

A linguagem do choro tem por característica o excesso de expressividade em sua interpretação, o uso constante de ornamentações, as pequenas variações melódicas e rítmicas aplicadas em cima da melodia original, a conversa com os outros instrumentos, etc¹. Todas essas peculiaridades são incorporadas nas interpretações e improvisações dos quatro bandolinistas tratados por esta pesquisa, cada um de sua forma². E quais aspectos são

1 Amado (2014) fala sobre a importância do tema expressividade no choro e aponta que a palavra expressão torna-se indissociável de Choro, visto que é um dos pontos que mais identificam o gênero.

2 Os termos interpretação e improvisação vão por vezes se confundir durante a dissertação, pois a improvisação no choro recorrentemente (e principalmente nas gravações aqui analisadas) acontecem do início ao fim da música, tornando-se quase que a mesma coisa, em termos de análise. Ao analisarmos a interpretação completa da cada um deles, estaremos consequentemente analisando suas improvisações e vice-versa.

abrangidos em qualquer improvisação? Melodia, ritmo, suingue (balanço), expressividade, sonoridade, técnica, ornamentação, utilização de escalas, de arpejos, entre outros. Assim, o objetivo desse trabalho é analisar como cada instrumentista aborda cada um desses pontos, qual a relação existente entre eles, quais são as características marcantes que embelezam suas interpretações.

O termo suingue é bastante utilizado no trabalho, visto que é um ponto forte da música brasileira e do choro. O suingue do choro é diferente do suingue do samba e da bossa nova e totalmente distinto do *swing* do Jazz. O suingue brasileiro cria uma conexão entre os músicos que desafiam os conceitos tradicionais de métrica. Muitas vezes o suingue acontece justamente quando os músicos estão tocando em acentuações que não valorizam o que seriam os tempos fortes da música. No trabalho, utilizarei a definição de Canaud (2013), que discorre sobre o tema e diz que:

“o termo swing pode significar bossa, balanço ou movimento particular derivado de certa liberdade na utilização de pequenas alterações das células rítmicas provenientes da articulação, da dinâmica e da agógica aplicadas à execução de uma determinada música. A maneira de *swingar*, confere, na maior parte das vezes, características idiomáticas que permitem a identificação, por exemplo, de um gênero musical, de uma obra ou mesmo de um intérprete. Portanto, podem-se considerar como uma forma de swing as flutuações de tempo e a maneira diferenciada de articular e conduzir as frases musicais, introduzidas pelo intérprete no momento da execução de uma composição musical, tendo como finalidade a ampliação da margem de expressão” (Canaud, 2013, p. 29).

Todos esses pontos envolvem a improvisação no choro, que encontra-se cada vez mais presente neste universo musical, tornando-se assunto recorrente entre os músicos atuantes e estudantes do estilo. Rodas de choro, gravações e shows do gênero abraçam esse tipo de criação momentânea e espontânea, tornando tal relação objeto de estudos acadêmicos e musicais.

É bom frisar que os estilos de improvisação dos bandolinistas representam suas linguagens de acordo com a época em que viviam, segundo suas vivências em contraponto com a realidade do conceitual estético do choro como gênero, em seus respectivos contextos. A transformação que ocorre nos dias de hoje na linguagem do choro e no seu tratamento estético é um processo natural, que pode ser embasado pela teoria de Nettl (1983), que explica a inevitabilidade das mudanças culturais, que resulta no processo de continuidade da música. Para Sá (1999, p. 60), “hoje podemos notar que alguns chorões (de modo geral aqueles que fazem parte das gerações mais recentes) absorveram certos elementos considerados *jazzísticos*, como por exemplo alguns aspectos da harmonia”. Isso é um reflexo da transformação que o gênero

passa constantemente. Além disso, os chorões absorveram também aspectos conceituais, melódicos, improvisatórios, rítmicos, do *jazz* e de outros estilos. A transformação que acontece no gênero é de certa forma evidenciada na pesquisa, já que é feita uma análise desde os tempos de Lupercé Miranda até o ousado Armandinho Macedo.

Com o surgimento de novas abordagens estilísticas na música instrumental brasileira, o choro sofreu modificações em suas formas de interpretação nos últimos anos. A inovação é conceito valorizado e almejado entre muitos músicos, mas vem aliada à tradição dos antigos “chorões”: suas interpretações, linguagem, conceitos e estilos de vida. A improvisação aparece de forma nunca vista antes no gênero, trazendo concepções de diferentes estilos musicais, fraseados de diversas influências e significados de imensa importância para os intérpretes e ouvintes do estilo. Segundo Pessoa (2012, p. 4):

“O choro ocupa hoje lugar de destaque nas produções culturais de diversas regiões do Brasil, alcançando públicos de faixas etária e econômica diversificados. Em grupos de choro da atualidade, observam-se inovações de sonoridade e arranjos que misturam o choro com outros estilos contemporâneos”.

Apesar da nova abordagem da improvisação nos grupos modernos de choro e em suas manifestações, esse fenômeno não é inédito no gênero. Músicos e compositores tradicionais consagrados aliaram, desde sempre, o choro com o improvisado, mesmo que de formas diversas. Pixinguinha e Jacob do Bandolim, além de outros como Dominginhos e Sivuca, retratam bem isso. Valente (2010, p. 2) diz que “a improvisação sempre existiu na música brasileira em várias épocas e estilos, sempre com variações, tanto no que se refere ao grau de liberdade quanto à importância destas improvisações dentro do contexto geral da obra. Apesar de ser um procedimento importante dentro da criação musical brasileira, ainda é pouco considerado pela musicologia nacional.” Um dos papéis desta pesquisa é justamente criar mais material de estudo sobre o tema, que apesar de encontrar-se em fase de crescimento, ainda é pouco abordado, sendo extrema relevante para a música popular nacional.

Assim posto, não existem muitos estudos acadêmicos sobre a improvisação no choro; o assunto é mais abordado em áreas como o *jazz*. Sobre improvisação com foco no bandolim é tópico ainda mais raro. O choro traz a improvisação como parte do seu mundo. As rodas, as gravações e os shows são atualmente, em sua maioria, cheios de improvisos. Os maiores expoentes do choro atual utilizam-se da improvisação em cada trabalho lançado. Assim sendo, nota-se a necessidade de trabalhos acadêmicos relacionados ao assunto, que torna-se cada vez mais presente. A pesquisa desses pioneiros, bandolinistas-improvisadores, pode ser muito bem

aproveitada, servindo como apoio para os estudantes, apreciadores e entusiastas do tema discorrerem mais sobre esse assunto posteriormente.

O estudo da improvisação é usualmente baseado no trabalho de grandes músicos que dedicaram parte de seus estudos e música a essa concepção. Neste caso é diferente. A improvisação dos músicos cujo trabalho é objeto deste estudo aparece de forma mais natural, como era feita no Brasil antigamente. É uma improvisação diferenciada, atrelada à melodia da música, trazendo variações rítmicas e melódicas, de dinâmica e interpretação. São tipos de improvisação completamente atrelados às práticas informais de suas vivências musicais. Segundo Valente (2010, p. 2):

“Grande parte do material didático que temos disponível para o estudo da improvisação se refere à música americana, mais especificamente ao jazz, sendo poucos os livros dedicados à música brasileira. O mercado americano de livros didáticos que se voltam para a improvisação é vasto, provavelmente este deva ser um dos motivos da grande influência da improvisação jazzística dentro da música brasileira. Tendo em vista essa insuficiência de pesquisas e materiais de estudo, aqueles que queiram se aprimorar na linguagem do choro e na improvisação, voltam-se necessariamente aos discos ou aos próprios músicos para construir seu aprendizado”.

Percebe-se, então, a importância de se registrar e falar sobre esse estilo de improvisação. Bandolinistas ganham material de estudo, assim como qualquer outro instrumentista, chorão ou não, que tenha interesse em aprender como esses compositores e instrumentistas brasileiros consagrados aplicavam a improvisação na música brasileira.

O estudo formal e acadêmico tem sua importância para o choro. Porém, é indispensável a vivência prática dos instrumentistas, tanto com seu instrumento individualmente quanto na convivência em ambientes de choro, que propiciam a troca, a aprendizagem, para que se tenha um conhecimento profundo de sua linguagem. Segundo Moura (2011, p. 68):

“A socialização promovida pela roda de choro é relevante como ambiente onde músicos interagem, improvisam, apresentam composições e criam novos grupos musicais. As experiências adquiridas fazem parte do currículo “prático” do músico popular dedicada à música instrumental em uma dita “escola de choro”, assim denominada como forma de tocar. A necessidade de uma profissionalização do músico de choro o leva também a trabalhar como professor e assim, contribuir para a disseminação de conhecimentos ausentes dos currículos oficiais de ensino.”

O método tradicional de ensino de bandolim é feito de forma oral. O melhor exemplo são os bandolinistas aqui estudados: os quatro são autodidatas. Outros grandes bandolinistas que têm estudo formal, aprenderam o instrumento antes, de uma maneira informal, em casa e

nas rodas de choro. Esse fator definitivamente contribuiu para a construção da forma de se tocar o instrumento. Portanto, o ensino formal nunca deve se afastar da prática do instrumento como ela acontece na realidade.

O bandolim brasileiro encontra-se em um momento de ascensão e transformação. Mais exposto ao cenário musical mundial devido a grandes instrumentistas como Hamilton de Holanda, a sua nova linguagem, trazida pela difusão do bandolim de 10 cordas e a dissociação de sua relação obrigatória com o choro, faz com que o bandolim seja conhecido e apreciado mundialmente, de várias maneiras.

Para Moura (2011, p. 12):

“O bandolim brasileiro tem sido gradativamente difundido por sua forma de execução, seu repertório e seus bandolinistas. Sua prática no Brasil se deu predominantemente no Choro e publicações de métodos e partituras deste repertório têm destacado várias composições para bandolim, interpretada por diversos tipos de instrumento e músicos em diversos países”.

Apesar de existirem métodos e partituras de seu repertório sendo divulgados mundo afora, pouco sobre improvisação neste instrumento já foi publicado. Esta pesquisa tem o intuito de trazer esta qualidade do bandolim brasileiro para o estudo acadêmico, a partir da ótica de quatro pioneiros da linguagem do instrumento no Brasil.

1.7 Revisão de literatura

A literatura produzida sobre o choro e sobre a improvisação é extensa, quando abordados afastadamente. O bandolim tem ganhado aos poucos seu lugar no meio acadêmico, com poucas porém relevantes pesquisas sobre o tema.

Moura (*op. cit.*) discorreu sobre a tradição e inovação do bandolim brasileiro, tratando da trajetória deste como instrumento, abrangendo aspectos organológicos de sua origem, relacionados a aspectos histórico-sociais e técnicos que influenciaram em sua formação e em sua consolidação como instrumento da música popular brasileira. O autor cita bandolinistas que foram pioneiros como Otavio Dutra (1884-1937), que era dono de belas composições e tocava o bandolim como poucos, e outros importantes como Zé Carioca e Garoto, que além de exímio violonista, harmonizador e compositor, era multi-instrumentista. Discorre sobre a importância da indústria fonográfica e das programações ao vivo das rádios para a profissionalização do choro no Brasil. Jacob do Bandolim e Lupercê Miranda são dois músicos que tiveram grande

participação na rádio, fator que foi determinante para o desenvolvimento de suas linguagens. As gravações eram feitas ao vivo, portanto, como eram dois músicos perfeccionistas, seus estudos para gravarem ao vivo com certeza fizeram com que suas técnicas e percepções sobre a música se aprofundassem. O autor também fala sobre a história de Luperce Miranda e Jacob do Bandolim e será citado em alguns momentos na pesquisa.

Moura (2017) realiza pesquisa intensa sobre como o ambiente em que acontece o choro - de rodas de músicas e de trocas de informações entre os músicos, abarcando as pessoas que o permeiam e as ações que acontecem de forma geral - acaba se instaurando como uma Escola brasileira de Choro. A importância das rodas de choro, das experiências autodidatas dos bandolinistas que ele entrevistou, dos contextos que envolvem o processo de ensino-aprendizagem do choro são evidenciadas pelo autor como características definidoras da linguagem e da identidade do gênero. O autor cita a roda de choro com um espaço de aprendizagem, de transmissão de cultura, de convivência de várias gerações de músicos, e liga com os conceitos de Paulo Freire (*apud*. Moura, 2017, p. 200), quando este considera a escola não apenas como um espaço físico e sim como “um clima de trabalho, uma postura, um modo de ser”.

Côrtes (2006) discorre sobre o estilo interpretativo de Jacob do Bandolim embasado em análise de seis interpretações dele que foram importantes em sua carreira. Ele escolheu arranjos/interpretações de Jacob para três obras de Pixinguinha e três obras de Ernesto Nazareth, elucidando seus aspectos interpretativos que diferenciam sua forma de tocar da melodia original dos compositores. O autor cita o cuidado de Jacob com a sonoridade, aspecto que o tornava diferente. Diz também sobre como o bandolinista pensava sobre improvisação, de acordo com seus depoimentos ao Museu da Imagem e do Som. A liberdade de interpretação de Jacob já era pra si um tipo de improvisação, a partir do momento em que ele traz novos elementos, tornando a maneira em que ele toca distinta do que seria a melodia tradicional da música. Aliás, esse é um dos aspectos mais marcantes da improvisação do choro, que será evidenciado no decorrer desta pesquisa, a liberdade interpretativa que acontece do início ao fim da música.

O autor fala ainda sobre os elementos interpretativos utilizados por Jacob. Os ornamentos *mordente*, *apojatura*, *antecipação*, *trêmulo*, *grupeto* e *trinado*, e os recursos técnicos *dinâmica*, *rubato*, *rallentando*, *portamento*, *glissando*, *staccato*, *campanella*, *vibrato* e notas percussivas. O autor depois discorre sobre as variações que Jacob fazia. Portanto, será utilizado como referência no trabalho.

Sá (1999), em sua dissertação, com uma pesquisa bem completa, trata sobre o surgimento do choro no Brasil e traça uma percepção de como os chorões pensam e interpretam o choro, discorrendo inclusive sobre improvisação no gênero. Ele fala também sobre como o choro sempre se manteve estável em seu universo, não apresentando momentos de ascensão e decadência. O autor apresenta um pequeno histórico do bandolim e fala da predominância do repertório italiano sobre o português no Brasil, e apresenta alguns bandolinistas brasileiros importantes para a história do instrumento. Na sua tese de doutorado (2005), faz um paralelo da escola italiana de bandolim com o bandolim brasileiro, passando também pela escola francesa. Frisa a importância da palhetada e discorre sobre a técnica de palhetar de vários bandolinistas, como os quatro estudados nesta pesquisa.

Lopes (2014) trata sobre a gravação de Jacob do Bandolim da música “Chega de Saudade” de Tom Jobim, e sua característica tradicional em confronto com a modernidade da canção. O autor (2016), em sua dissertação de mestrado, mostrou a aproximação da interpretação de Jacob do Bandolim, através de sua expressividade, de suas nuances, com a palavra cantada, com as melodias cantadas. Esse realmente é um aspecto que, parando para ouvi-lo tocando e analisar com calma, torna-se identificável, sendo uma linguagem totalmente característica sua, que o diferencia de outros instrumentistas.

Duarte (2016) traz um trabalho que contextualiza o bandolim na música atual com foco principal na música de concerto, na música erudita, mostrando o repertório característico do instrumento para essa vertente e trazendo uma proposta de notação e interpretação para bandolim. Além disso traz artigos interessantes sobre bandolim, incluindo “análise e interpretação de recursos polifônicos na obra de Jacob do Bandolim” (2014), artigos sobre o uso de *tremolo* no instrumento e sobre o violão tenor, instrumento muito tocado por bandolinistas.

Todos estes autores que pesquisam o bandolim trabalham conceitos do choro em suas pesquisas, em diversos aspectos, visto que a tradição do bandolim brasileiro era quase indissociável do choro até pouco tempo atrás. Portanto, também serão citados nesse sentido. Com algumas pesquisas atuais mais representativas, percebe-se uma maior procura pelo estudo acadêmico musical acerca do bandolim e do choro de uma maneira geral. Com abordagem em aspectos interpretativos, o bandolinista mais pesquisado no mundo acadêmico é Jacob do Bandolim. Existem pouco ou quase nenhum estudo sobre aspectos de interpretação e de criação musical sobre Lupercê Miranda, Joel Nascimento e Armandinho.

Alguns autores citam a história de Luperce, como Sá (1999), Barboza (2004), Moura (2011), mas sem se aprofundar muito sobre questões técnico musicais. Pouco se pesquisou sobre Joel e Armandinho. Autores como Kimizuka, Matins e Barbosa (2017) e Vargas (2014) escreveram sobre Armandinho mas focaram em sua ligação com a música baiana e a guitarra baiana. Portanto, esse trabalho apresenta novos olhares sobre esses bandolinistas para o mundo acadêmico. A quantidade de pesquisadores interessados no assunto vem aumentando e tudo indica que com o passar dos anos o número de pesquisas sobre o tema vai crescer muito. A meu ver, o bandolinista Hamilton de Holanda ainda será um dos instrumentistas brasileiros mais pesquisados, pela sua genialidade, inventividade e por tudo que vem produzindo durante sua carreira.

A bibliografia sobre o Choro é extensa: Cazes (1998); Réa e Piedade (2006); Cabral (1978); Menezes Bastos (2005); Rangel (1962); Sève (1999); Spielmann (2008); Diniz (2003). Porém, os trabalhos escritos sobre o choro geralmente abordam questões histórico-sociais. Os trabalhos com ponto de vista musical estão sendo elaborados há pouco tempo, com, por enquanto, pouca representatividade no meio acadêmico. Nosso papel é contribuir para que haja uma melhora nesta área tão rica para ser explorada. Duarte (2016. p. 11), diz, sobre o estudo de bandolim, que “no campo da música popular a bibliografia é, em geral, de cunho mais biográfico, centrada na vida de intérpretes famosos e curiosidades pessoais. A abordagem do instrumento é feita de forma fetichista e menos técnica, como o propiciador da magia que emana das mãos do gênio”.

Taborda (2010) discorre sobre o choro brasileiro e suas abordagens estilísticas. A autora conta sobre a história do choro, discute sobre a origem da palavra *choro* e traz contextos históricos e conceitos interessantes para a pesquisa. Falando sobre o início da era das gravações e da era do rádio, no início do século XX, ela diz: “enquanto formação original, compunha-se de um instrumento solista, violão e cavaquinho, onde apenas um dos componentes (o solista) sabia ler e escrever música; todos os demais deviam ser improvisadores do acompanhamento harmônico, isto é, tocavam de ouvido” (p. 140). Sabendo desse contexto, percebemos essa tradição do “ouvido”, da improvisação, da transmissão oral e do compartilhar musical que existe no universo do choro, desde o início. Ela ainda diz: “os músicos de ‘ouvido’ em alguns minutos faziam um arranjo para qualquer tipo de peça, sem partitura e quase sem ensaio” (p. 140), e discorre sobre como os programas de rádio aconteciam sem ensaio, apenas com o conhecimento musical dos acompanhantes que se viravam para acompanhar os solistas e cantores ao vivo na rádio. Esse contexto histórico nos ajuda a entender mais profundamente

como funciona o universo do choro e conseqüentemente a partir de onde se constrói o a linguagem dos bandolinistas aqui pesquisados.

Alguns autores brasileiros tratam do assunto improvisação ligada ao universo do choro. Autores como Valente se dedicaram a esta linha de pesquisa. Valente (2010), em uma abordagem histórica, faz uma reflexão sobre como se desenvolveu a improvisação na música brasileira de uma forma geral, fazendo colocações sobre quando ela surgiu, de que forma e em quais situações. Na vertente musical, Valente (2009) fala sobre os modelos horizontal e vertical de improvisação no choro brasileiro. Estes modelos serão explicados no primeiro capítulo desta pesquisa. Côrtes (2006) discorre sobre o estilo interpretativo de Jacob do Bandolim e, posteriormente (2012), sobre a improvisação na música popular brasileira, tendo como foco a utilização do baião, do frevo e do choro na música instrumental. Ambos estudos vão contribuir para a pesquisa. Spielmann (2008) trata sobre a fraseologia, articulação e divisão do saxofone no Choro e no Samba e analisa aspectos estilísticos e interpretativos do saxofone de Paulo Moura encontrados no Samba, no Choro, na Gafieira e no Jazz. Séve (2014) faz considerações rítmicas e melódicas sobre o fraseado do choro. Martins (2012) traça um panorama da improvisação no choro através da ótica de chorões e será utilizado na pesquisa.

Cerqueira (2015) trata sobre a improvisação no choro a partir dos mesmos conceitos utilizados por Valente (*op. cit.*) e pontua: “no Brasil, o número de estudos acadêmicos voltados para a *performance*, em especial para a improvisação, é consideravelmente menor que os estudo nas subáreas de concentração musicologia e música e educação. Isto se deve ao fato que a subárea das práticas interpretativas é recente no país e ainda está em processo de desenvolvimento” (CERQUEIRA, pp. 44 e 45). Porém, é uma área que se encontra em crescimento, com pesquisadores que gostam e se dedicam ao assunto. O autor cita diversos autores que discutem sobre a definição de improvisação no choro, que é um assunto complexo. Seu trabalho servirá como auxílio para esta pesquisa e esta tenta elucidar mais um pouco a visão do que é improvisação no choro.

Sobre improvisação, existe muita bibliografia americana, sobre o jazz, incluindo transcrição de solos e aspectos da improvisação neste estilo: Gridley (1991); Berendt (1992); Nettle e Russell (1998); Johnson-Laird (2002). Agora começamos a criar o material de improvisação na nossa música: a música brasileira. Como veremos durante a pesquisa, a improvisação em nossa música se assemelha em alguns mas se diverge em outros aspectos da improvisação do *jazz*, que é de onde surge a maior quantidade de estudos sobre esse tipo de

criação. Portanto, serão utilizados conceitos importantes dessa literatura, mas a maior parte da revisão de literatura será da improvisação ligada à nossa música, ao choro, visto que este é o principal foco da pesquisa.

Este trabalho será dividido em três capítulos. No primeiro, serão apresentados os conceitos e teorias sobre improvisação que serão abordados e utilizados como pilares para a realização desta pesquisa. Apresento também a metodologia que será utilizada para obtenção do resultado esperado. No segundo capítulo, falarei sobre cada bandolinista estudado, um pouco sobre suas vidas, musicalidade, estilos e características pessoais, que refletem diretamente em seus modos de interpretação musical e improvisação. Neste capítulo também contém a parte das entrevistas com Joel Nascimento e Armandinho Macedo. No terceiro e último capítulo, finalmente farei a análise de suas improvisações. Foram transcritas quatro interpretações que tem o cunho improvisatório em evidência, uma de cada bandolinista que serviram como base para essa análise. Três pontos são cruciais para o entendimento profundo da análise:

- 1) O acompanhamento da leitura com as partituras transcritas
- 2) A audição analítica
- 3) A aplicação no instrumento

2 REFERENCIAL TEÓRICO E METODOLOGIA

O referencial teórico dará base para a pesquisa. A metodologia foi escolhida baseada na minha vivência de muitos anos como chorão e bandolinista e é reforçada pela literatura, que evidencia as particularidades do choro e de sua forma de transmissão de aprendizagem.

2.1 Referencial teórico

Para responder às questões desta pesquisa é necessário estabelecer os conceitos sobre os quais se fundamenta. Primeiramente, antes de chegar ao tema improvisação, é importante falar sobre o choro como gênero musical. Existe uma discussão sobre essa definição: o choro é gênero musical ou uma forma de tocar? Nos tempos atuais, as coisas se misturam. Neste trabalho, o choro é considerado um gênero musical, que carrega consigo uma forma de tocar peculiar, característica, que o identifica. Sá (1999) fornece elementos importantes para a compreensão das questões desta pesquisa:

“Considerando (...) detalhes que formam as características gerais de uma maneira de tocar, seja lá qual for o tipo de música, concluímos que, no que diz respeito ao choro, a sua forma composicional, a sua história, as variações, os ornamentos, as síncopes, as antecipações, os retardos, os acentos, além do tipo de instrumentação característica (e tudo isto considerando as heranças da polca, do ritmo africano e da música barroca), perfazem o que chamaríamos de receita do choro. E alguns ingredientes desta receita vêm sendo modificados de acordo com a época em que vive este gênero musical. Ao dedicar-se a ele, o músico instrumentista segue esta receita e contextualiza todos os ingredientes necessários ao executar uma peça chorona. Normalmente estes instrumentistas baseiam-se nos grandes chorões que ficaram na história do choro, assimilando formas eficazes que deram resultado, e por outro lado, adicionando outras contribuições de acordo com outras influências absorvidas” (p. 95).

Assim, Sá (*op. cit.*) elucida questões interpretativas, que envolvem contextos sociais do gênero, e oferece um referencial teórico para esta pesquisa. As análises aqui realizadas ficam mais claras à luz dos aspectos interpretativos que envolvem o choro, como gênero e forma de tocar. Além disso, traz um entendimento de seu universo, que é mutável e se transforma na mão de cada intérprete, sem perder características importantes que o identificam. O autor também frisa a importância dos chorões mais antigos dada pelos instrumentistas de choro mais jovens e como isso é fator essencial para o desenvolvimento do gênero. Os pontos colocados por Sá, que implicam diretamente os processos de improvisação dos chorões, são identificados nas *performances* em questão dos bandolinistas e no contexto geral dessa pesquisa.

Com relação à improvisação, é necessário defini-la e avaliar que tipos de improvisação existem e quais se encaixam nesta pesquisa. Um conceito abrangente e direto de improvisação musical aplicável a este trabalho é que improvisação é qualquer tipo de criação musical durante o tempo da *performance* (NETTL e RUSSELL, 1998). Para Johnson-Laird (2002), o desafio da improvisação aparece quando o artista tem que criar um trabalho original em tempo real, durante a *performance*. Assim, podemos entender a improvisação como qualquer tipo de criação musical espontânea realizada durante a execução de uma música, de forma geral. Kenny e Gellrich (2002) corroboram com o fato que o ponto principal na improvisação, e comum a todos os tipos de improvisação, é que as decisões são feitas unicamente durante a *performance*, restrita ao tempo real, sem segunda chance aos improvisadores. Portanto, é uma *performance* de excelência, que exige tanto muita preparação e estudo prévios musicais quanto uma vivência formativa fora da música, além de uma base de técnicas, conhecimentos e habilidades que devem vir de diferentes influências e de um total atenção requerida durante o tempo da *performance*. O autor diz também que o termo improvisação envolve práticas, comportamentos e significados musicais, que são influenciados pelo contexto cultural de cada improvisador.

Afinal de contas, cada improvisação se dá de uma maneira e têm seu devido valor dependendo do gênero musical, da cultura e do contexto histórico.

Cerqueira (2015) propõe - a partir de conceitos de Nettl (1974) que dizem que improvisação e composição são praticamente a mesma coisa, se diferindo apenas em graus de espontaneidade, visto que improvisação é em tempo real e o não tem como corrigir - que “por este prisma, a composição pode ser considerada uma improvisação antecipada, escrita no papel. A improvisação, por outro lado, seria o ato de compor em tempo real” (p. 44). Eu concordo tanto com as colocações de Nettl (1974) quanto de Cerqueira (2015) e sempre tive essa visão do que é improvisação: uma composição em tempo real. Será possível identificar essas aproximações entre a linguagem composicional e a linguagem improvisacional de alguns bandolinistas aqui pesquisados. Posto isso, Schoenberg (1990), com o livro *Fundamentos da Composição musical*, também servirá de revisão de literatura para a pesquisa.

A partir destas colocações, é possível chegar mais próximo do tipo de improvisação a ser pesquisado neste trabalho. As definições de Derek Bailey (*apud* VALENTE, 2009, p. 11), na introdução do seu livro *Improvisation – its nature and practice in music*, sobre formas de improvisação, são importantes para definirmos algumas coisas:

“Idiomatic improvisation, much the most widely used, is mainly concerned with the expressions of an idiom – such as jazz, flamenco or baroque – and takes its identity and motivation from that idiom. Non idiomatic improvisation has other concerns and is most usually found in so-called ‘free’ improvisation and, while it can be highly stylized, is not usually tied to representing an idiomatic identity”.

Sendo assim, podemos restringir esta pesquisa à linha idiomática de improvisação. Idiomática por estar inserida em determinado idioma, linguagem, como sugere Bailey. A criação dos chorões em questão tem como fundamento a linguagem do Choro, ou da música que está sendo interpretada, sem exceção. A improvisação não-idiomática é normalmente encontrada na chamada improvisação livre, que não se aplica ao estudo desta pesquisa. Portanto, quando o termo *improvisação* for utilizado, com relação aos quatro bandolinistas pesquisados, estarei me referindo à improvisação idiomática.

Outro conceito importante que funciona como base para esta pesquisa é o de Russell (2001), dado em seu livro *The Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization*, sobre “improvisação vertical” e “improvisação horizontal”. A improvisação horizontal é construída pelo centro tonal da música e os improvisadores podem se basear na escala do centro tonal da

música para criar suas melodias. Já na improvisação vertical, o músico se baseia na harmonia do momento, no acorde que está sendo tocado na hora, para poder escolher as notas que utilizará em sua interpretação.

O choro é um gênero musical que tem melodias e caminhos harmônicos riquíssimos que ajudam aqueles intérpretes que dominam sua linguagem a construir uma improvisação coerente. Os chorões utilizam muitos arpejos em suas criações, característica que será evidenciada nos quatro bandolinistas aqui pesquisados. Essa abordagem é típica da improvisação vertical, que se baseia firmemente na harmonia que está acontecendo a cada momento. A harmonia tradicional do choro é uma harmonia que caminha frequentemente, trazendo acordes de diferentes campos harmônicos, exigindo muitas vezes uma necessidade mais clara de se ter um pensamento vertical. Além dessa abordagem, os chorões se comunicam frequentemente, dentro de suas improvisações, com a melodia original do choro. Portanto, além do pensamento vertical que o improvisador do choro comumente tem, a conexão de suas criações, a partir da harmonia do choro, com a melodia da música é latente. Para Sá (1999, p. 60):

“Os limites de caráter improvisatório entre o jazz e o choro começam no fato de que no jazz o pensamento do intérprete se concentra quase que exclusivamente no contexto das funções e dos encadeamento harmônicos, que se apresentam ao músico como provedores de estímulos improvisatórios. O chorão por sua vez manifesta sua capacidade improvisadora fundamentada muito mais na melodia do choro que está interpretando, sendo a harmonia mais um decurso do que propriamente a ideia central ao redor da qual seria realizado um improviso. Naturalmente isto não quer dizer que o chorão não tenha ouvidos para a harmonia que se sucede ao longo da música. O próprio processo composicional do choro se dá através de um sequência melódica fundamentada nos graus dos acordes e portanto caminha paralelamente à harmonia. Mas faz parte do choro entender o chamado improviso através de um pensamento melódico-improvisatório baseado na própria melodia do choro que está sendo executado.”

É claro que além de ser necessário a familiaridade com a melodia do choro interpretado, o improvisador precisa ter conhecimento harmônico, para saber que notas pode explorar dentro daquela harmonia que está acontecendo e em que sonoridade resulta a utilização delas dentro de cada acorde, para poder ter domínio completo da música.

É importante frisar que esse costume é construção estética da linguagem do choro tradicional e se reflete na improvisação dos quatro bandolinistas aqui analisados, ao interpretar o gênero. O choro moderno vem se transformando nesse e em diversos aspectos com o tempo. Martins (2012), evidencia que a forma de se improvisar no *jazz*, com foco quase total na harmonia, sem prezar pela melodia, está ganhando força na linguagem dos instrumentistas representantes das novas gerações do choro.

De fato, a improvisação no choro tradicional é comumente baseada na melodia original da música, que é sempre riquíssima. No *jazz*, é tradicional se apresentar a melodia da música para depois começar longas sessões de improvisos, indispensáveis para a interpretação da música (fator estilístico do gênero), para depois finalizar a música com o tema original novamente. Sá (1999) diz que uma “diferença básica entre os dois tipos de improviso pode ser observada através da forma do *jazz* e da forma do choro. Expor o tema, improvisá-lo tendo como base a ideia harmônica e em seguida finalizar expondo o tema novamente, é esta forma daquele gênero musical norte-americano, onde os temas melódicos geralmente são curtos e são escritos para serem improvisados do início ao fim. Não é esta a proposta do choro” (p. 61).

Segundo Valente (2010), as características de improvisação de cada estilo estão muito relacionadas com os aspectos composicionais de cada um. O improviso no *jazz* se desenvolveu de tal maneira que muitas vezes se torna inclusive mais importante do que os elementos harmônicos ou melódicos do tema sobre os quais se improvisam. “No choro, os temas geralmente apresentam grande invenção melódica e harmônica, por isso a improvisação quase sempre acontece ao nível da variação melódica, de alteração da métrica, da realização rítmica com sutilezas que parecem escapar das possibilidades da notação” (p. 280).

A improvisação é inerente ao choro (e esse é um ponto que essa pesquisa procura evidenciar), mesmo que de forma diversa àquela normalmente tratada no *jazz*, afinal, são duas culturas e estilos musicais diferentes, oriundos de locais e contexto histórico social culturais distintos. “Encontramos também na prática do choro, do frevo e do baião improvisações que acontecem de maneira súbita sobre um trecho da harmonia, retomando em seguida a melodia principal. Podem acontecer em qualquer ponto da melodia, dando a impressão que o momento para a realização de tal improvisação não precisa estar previamente decidido. O músico decide abandonar momentaneamente a linha melódica e improvisar um novo trecho que não tem relação de variação com a melodia original” (Côrtes, 2012, p. 37).

Essa liberdade caracteriza o gênero Choro e o abrilhanta, o alegre. Segundo Salek (1999, p. 73), “as variações rítmico-melódicas utilizadas na interpretação do choro são resultado da criatividade do intérprete aliada aos elementos de sua formação ou “escola” musical. É possível, portanto, definir características comuns em grupos de intérpretes com formações semelhantes, o que possibilita a sistematização desta linguagem”. Sendo assim, a definição das características da linguagem interpretativa/de improvisação de cada bandolinista analisado vai dar base a esta pesquisa, chegando a uma sistematização aproximada de como cada uma concebe seus

processos criativos na hora de improvisar, através da análise de uma interpretação completa de cada um aliada à parte prática, que é a replicação de suas interpretações no instrumento, a aprendizagem direta de sua linguagem através da prática.

Conceitos de Kernfeld (1983) ajudam a definir os estilos de improvisação e se aplicam bem às construções de improvisação dos quatro bandolinistas aqui tratados. Apesar de serem conceitos voltados para o mundo do *jazz*, serão importantes em alguns momentos conceituais do trabalho. O autor classifica a improvisação em três vertentes: a primeira é a improvisação parafraseada, que é uma criação baseada na melodia original da música, sem esquecê-la em qualquer momento. Pode envolver questões ornamentais novas trazidas pelo intérprete, deslocamentos rítmicos, ou novas melodias que se unem à original ou até a transformam, sempre trazendo elementos que a conectem com o tema principal da música, mesmo apresentando ideias novas; a segunda é a improvisação formulada. Essa é baseada em fórmulas e é a mais usada no estilo do *jazz*. Os improvisadores estudam diversas fórmulas melódicas, em todos os tons, que se encaixam em contextos específicos, e montam suas improvisações com essas melodias, conectando-as de forma a criar melodias coerentes de acordo com cada harmonia. Esse tipo de improvisação se constrói através da conexão de diferentes fragmentos de ideias para a criação de novas melodias; a terceira é a improvisação motívica, que é a construção melódica baseada em um motivo, em apenas um fragmento de ideias. A partir deste motivo, toda a improvisação é criada, com a utilização de elementos como ornamentações, transposição, deslocamento rítmico, variações, desenvolvimento do motivo, etc.

Gomes (2014) aborda esses conceitos em artigo para tratar sobre mecanismos de elaboração da improvisação. A autora cita trecho de improvisação do Jacob do Bandolim, da gravação de *Lamentos*, do disco *Vibrações*, de Jacob, quando o bandolinista reinterpreta a parte A do tema (trecho: 00'47" a 00'59") com uma linda variação melódica. Ela classifica essa alteração trazida por Jacob como uma improvisação parafraseada, visto que o bandolinista constitui uma nova melodia utilizando-se da melodia original como estrutura principal. Veremos na pesquisa que isso é uma prática comum do bandolinista. Cerqueira (2015) também constrói sua pesquisa sobre improvisação no choro, com foco no saxofonista Zé Bodega, abordando, em confronto, práticas de improvisação do *jazz*, utilizando as definições de Kernfeld (1983).

Todos os conceitos aqui apresentados servem de base para a análise da construção de estilo de improvisação de Jacob, Luperce, Joel e Armandinho. Apoiando-se nestes autores,

pode-se chegar a definições de estilos de interpretação e improvisação de cada um, que os tornaram consagrados musicalmente a ponto de atravessar gerações.

Cabe ressaltar que o estudo aqui realizado tem foco em quatro bandolinistas, na sua relação com a improvisação e a aplicação desta na música, no choro, de acordo com o contexto histórico de cada um. Porém, apesar de ter foco específico neles, o estudo consegue prover uma visão mais ampla de como funcionava a improvisação no gênero como um todo na época dos quatro. Hoje, o gênero já se transformou do que era, continuando em processo natural de transformação, e o papel que a improvisação exerce dentro dele também, atuando como um dos fatores protagonistas para construção estética do gênero com diferentes abordagens, que se transformam processualmente no decorrer do tempo.

2.2 Metodologia

A metodologia escolhida para a realização desta pesquisa é calcada na análise de fonogramas e vídeo onde estão os registros das interpretações de cada instrumentista, de suas improvisações e de suas maneiras de tocar, tendo como base a audição intensiva, a análise das transcrições realizadas (partituras anexas) e o contato com o instrumento. A análise extrapola um pouco o âmbito da análise musical formal e será também baseada na escuta analítica e na experiência prática direta com o instrumento. Durante o processo da pesquisa, pude mergulhar no estudo das improvisações desses quatro músicos de forma muito prática, transcrevendo suas interpretações, interpretando suas improvisações o mais próximo da forma que o fizeram, buscando suas sonoridades, ornamentações e expressividades, além das notas e ritmos corretos. As transcrições das partituras também foram feitas em contato com o bandolim. Assim o entendimento de como pensam esses intérpretes torna-se mais perceptível e a aplicação prática do objeto de pesquisa pode ser internalizado de forma mais natural e levada para a interpretação musical em situações fora da academia.

Bastos e Piedade (2007) apontam para questões da análise musical no âmbito da música popular: “o principal problema dos métodos de análise em geral, no caso de sua aplicação para os estudos de música popular, tem sido a tendência ao formalismo” (p. 2). Os autores defendem que o aspecto individual de cada músico que improvisa está permeado por algo maior: a cultura. Portanto, não é possível engessar um estudo de aspectos improvisativos da música popular em uma análise formal. Portanto, são trazidos aspectos históricos de cada autor, além de aspectos

que envolvem a aprendizagem informal do choro, aliados a questões que surgiram através da prática instrumental, para que se tenha uma visão mais ampla de todas as questões.

É de suma importância para quem é instrumentista, saber aliar todos os processos para que consiga ter um conhecimento mais profundo da música e para aplicá-lo na prática. Aliar o estudo teórico (de harmonia, melodia, ritmo, dentre outros intermináveis tópicos) com a escuta³ e análise de interpretações de músicos importantes⁴, sempre em conjunto com o estudo do instrumento, a parte técnica e prática e a percepção musical, faz com que a fluência musical se desenvolva de maneira acelerada. Esse aspecto do processo de ensino-aprendizagem acontece em todos os níveis, inclusive com grandes instrumentistas. Sá (1999, p. 149) afirma: “acreditamos que tanto Lupercé quanto Jacob se transformaram em grandes chorões não só devido ao talento deles, mas também porque ouviram outros chorões (e certamente outros gêneros de música) que os antecederam, seja em discos ou em saraus no Recife e nos subúrbios do Rio de Janeiro respectivamente”. Esse é um dos pontos mais importantes do processo de ensino-aprendizagem do choro.

Neste estudo, a análise foi feita também por intermédio do contato direto com o bandolim - é recomendável, para quem quiser ter o máximo de proveito ao ler esta pesquisa, tocar as peças em seu instrumento, seja o bandolim ou outro de sua preferência. Entretanto, por se tratar de uma dissertação escrita, o que estará mais evidente aqui no trabalho será a análise, seja formal em alguns momentos ou com viés mais livre e filosófico, como é tradicionalmente tratada a análise sobre uma *performance* de choro. Mas é importante frisar que os resultados aqui obtidos são provenientes da escuta e da análise conectadas com a experiência direta com o instrumento.

Pessoa (2012), discorre sobre a importância da preservação e documentação de áudios para a pesquisa e transmissão de conhecimentos musicais: “O trabalho com fonogramas como fonte documental abre uma enorme possibilidade de caminhos à pesquisa em música, ao tratar o som como documento que forneça o modo como uma obra era interpretada em determinada época e contexto, permitindo, assim, a reconstrução de um estilo de *performance*” (PESSOA, 2012, p. 23).

3 O conhecimento do repertório e das particularidades do gênero através da escuta é de extrema importância para se tocar fluentemente um gênero musical.

4 Para quem estuda choro, é sempre bom ouvir e pensar o choro com uma abordagem analítica, em todos os aspectos - melódico, rítmico, harmônico.

Ao meu ver, isso se torna ainda mais latente quando as apresentações são gravadas ao vivo, onde o foco principal não é só a captação do áudio para a criação de faixas “perfeitas” musicalmente, com melodias e harmonias irretocáveis, mas também a performance como um todo, a apresentação, a interação intérprete-público e a energia passada através do show, que só acontece em momentos ao vivo. Além disso, no universo do choro, ainda mais nas épocas e contextos de Luperce, Jacob e Joel, as apresentações ao vivo tradicionalmente forneciam um ambiente mais propício para os instrumentistas criarem com mais liberdade. Portanto, fica mais evidente o modo como as peças eram interpretadas em situações do dia-a-dia dos chorões e fica mais ampla a possibilidade de análise sobre a improvisação dos instrumentistas.

A análise sairá um pouco do âmbito formal para ser tratada em aspectos que se relacionam com o choro como linguagem musical e seus aspectos interpretativos. É importante ter uma abordagem um pouco diferente porque a transmissão do conhecimento do choro não é feita tradicionalmente pelas vias de educação formal. Poucas universidades ainda tratam sobre o assunto em seus currículos e não temos números expressivos de trabalhos acadêmicos sobre o assunto, nem de livros que tratam sobre a estética ou a forma de se tocar o gênero. O universo do choro tem a tradição oral e da escuta como maior processo de transmissão de ensino-aprendizagem e esse processo com certeza é definitivo para que a construção estética do gênero tenha tomado o rumo que tomou. Lara Filho (2009, p. 88) fala sobre como “a tradição oral é ainda o alicerce da transmissão e renovação deste patrimônio cultural”.

A partitura, de acordo com Valente (2009), é o recurso mais utilizado em análises musicais, porém não representa o completo universo musical dos chorões. Além do estudo do instrumento e da vivência prática em rodas de choro, o estudo e análise de fonogramas é essencial para a construção da musicalidade de um chorão. Segundo Pessoa (2012), o músico popular se utiliza muito mais de uma gravação do que da partitura, tornando-a ainda mais importante para seu aprendizado. A real interpretação do músico, suas ornamentações, detalhes rítmicos e melódicos, o timbre extraído do instrumento e sonoridade, só podem ser compreendidos através da audição, seja ao vivo ou por meio de gravações. Para ele, o “jeitinho malandro” (p. 28) de tocar e o vocabulário da música popular só se aprende dessa forma, para, posteriormente, acontecer o desenvolvimento de uma interpretação própria.

As partituras transcritas das interpretações dos bandolinistas servem mais como apoio para o estudo do que como o objeto principal dele. Elas dão suporte para o instrumentista conseguir tocar as interpretações nos seus instrumentos com mais facilidade e servem como

guia para a análise, para ficar mais fácil de nos situarmos nas interpretações e termos uma referência visual direta com a partitura, para entendermos as relações das notas utilizadas com mais praticidade.

Lopes (2016, p. 75) pondera sobre a limitação que a partitura tem para representar uma interpretação de um chorão:

“Por exemplo, podemos quantizar um registro de um choro pela semicolcheia, não admitindo mais do que quatro notas por tempo num compasso 2/4, mas sem perder de vista que o resultado é sempre uma imagem desfocada do objeto sonoro. Quando menor o valor mínimo, melhor será a representação, porém, cada vez mais difícil a leitura e compreensão do material resultante”.

No meu ponto de vista, mesmo se o tempo na partitura estiver representado de forma fiel à tocada pelo chorão, a expressividade, dentre diversos outros fatores, é impossível de ser captada apenas com o contato com a partitura, tornando-a um documento incompleto para se entender a complexidade da interpretação dos instrumentistas, nesse universo. Portanto, faz-se a importância de aliar o estudo dessa pesquisa com a audição das gravações e o contato direto com o instrumento, que é o mais importante para absorção completa dos significados das interpretações.

Além de ser essencial para captação de tais fatores musicais, impossíveis de serem completamente absorvidos apenas pela partitura, o estudo através da audição desenvolve a capacidade auditiva e a percepção musical, desenvolve o “ouvido”, fator crucial na vida de um músico, ainda mais popular. A apuração do ouvido se dá através da incitação do próprio. Com isso, o músico aumenta sua capacidade de reconhecer frases, identificar ritmos, alturas das notas e os caminhos harmônicos, entender sobre sonoridade, entre diversas outras coisas. Sempre sem perder o contato com o instrumento.

Em entrevista dada a Ricardo (2005, p. 14), Hamilton de Holanda disse:” o mais importante para o iniciante de bandolim é ouvir o que os outros bandolinistas já fizeram e estão fazendo, além de conhecer um repertório grande de músicas para bandolim e também feitas pra outros instrumentos. Assim, o músico estará conhecendo o instrumento pelo o que ele é e pelo o que pode ser!”. Para o músico popular de qualquer instrumento, esse caminho é essencial. Os fonogramas mostram-se material indispensável para tal processo. Pessoa (2012), diz que a tecnologia do fonograma possibilitou o registro do som de uma forma que ele virasse um documento selecionado, se tornando atemporal. Essas gravações possibilitam o contato com a

tradição do choro, revelando como se interpretava a música brasileira há quase um século, levando à formação de novos músicos presentes no cenário do Choro atual e ao desenvolvimento desse gênero musical.

Em conjunto com a tecnologia do fonograma, as gravações áudio visuais se tornaram importante ferramenta nesse processo de aprendizagem. Vivemos na era da tecnologia, onde gravações de áudio e vídeo são facilmente disponibilizadas a qualquer momento na internet. Os vídeos possibilitam, além da parte auditiva, o contato visual com músicos expoentes, fornecendo a possibilidade de, visualmente, entendermos como é a técnica de músicos qualificados.

Para Ulhôa (2006, p. 2), a música gravada traz diversos benefícios para a musicologia:

“Finalmente, não é somente o processo de transmissão, mas também a análise que se beneficia com a repetibilidade da gravação. Assim, o musicólogo pode se concentrar em aspectos que antes não podia estudar, aspectos ligados à expressão tais como técnica instrumental, timbre, sutilezas de andamento, divisão rítmica e dinâmica, ornamentação, articulação, além, claro da improvisação”.

Esses tópicos, visto que fazem parte da essência do choro, são fundamentais para a identificação do estilo de criação de cada um dos quatro bandolinistas analisados. Ulhôa (2006) ainda completa, ao dizer que “não é demais reiterar que o melhor guia para a análise de qualquer música, principalmente dos fonogramas históricos é ainda o ouvido” (p. 2). Segundo ela, o detalhamento da altura, do ritmo, da instrumentação e da organização polifônica das partes apresentados na partitura não são suficientes. A tradição oral que é capaz de transmitir detalhes de timbre, de tempo e dinâmica, articulação e ornamentação, enfim, da expressividade de modo geral.

Portanto, a metodologia desta pesquisa abrangerá não só a transcrição das interpretações dos bandolinistas, que envolvem a melodia original da música envolvida com as melodias criadas a partir de suas improvisações, mas uma análise completa das gravações, aliando estas partituras às características musicais e pessoais de cada músico, ao contexto histórico-sociais e musicais em que estavam inseridos, às nuances interpretadas por cada um deles que não podem ser exatamente transmitidas através do papel da partitura, entre outros. Essa leitura completa, agregada à escuta analítica de tais gravações, tendo como base as partituras transcritas, e, se possível, o contato direto com o instrumento, pode tornar mais próxima a compreensão do que realmente os intérpretes queriam transmitir.

A análise perfeita para a improvisação e a música popular ainda está sendo buscada. Valente (2009) também acredita que o primeiro passo para uma análise ideal de um improviso seja realmente a transcrição a partir de uma gravação, mesmo não sendo realmente uma descrição fiel do momento, para que depois as gravações transcritas sejam examinadas com a finalidade de observar os fatores não presentes na partitura, como articulações, timbres, inflexões de frases, entre outros. Assim será feito nesta pesquisa. As transcrições de cada solo estarão juntas com suas respectivas gravações e comentários pertinentes do pesquisador, baseado em bibliografias sobre o tema e em experiências particulares vividas muitos anos no universo do choro, conectado com a tradição oral de transmissão de conhecimento.

A transcrição realizada para análise de improvisações normalmente é feita apenas no trecho do solo, do improviso⁵, de forma que ele se relacione com a harmonia que está sendo tocada no momento (normalmente a original da música). A partir disso pode-se fazer um estudo de que escalas e tensões os improvisadores utilizam em determinado acorde e como eles soam. A melodia original da música muitas vezes não se envolve com essa parte. Porém, para esta pesquisa, não é possível fazer dessa forma. No universo do choro, os instrumentistas improvisam constantemente, criando e recriando a música. O pensamento não funciona apenas baseado na harmonia da música, mas tem também uma relação direta com a melodia original da música interpretada. Portanto, as transcrições e análises, apesar de terem foco direto na improvisação dos bandolinistas, foram feitas por completo, do início ao fim da interpretação de cada um.

Para escolher as gravações que serão analisadas, busquei registros que se aproximem ao máximo de contextos informais em que acontecem os encontros dos chorões, representando o universo genuíno do choro, se aproximando ao máximo do contexto da roda do choro. Essa escolha foi feita pois nesses ambientes os músicos interpretam a música de maneira mais livre, natural e improvisada do que em uma gravação mais formais. A descontração do local e do momento musical torna a improvisação mais suscetível, principalmente na época dos bandolinistas analisados. Valente (*op. cit.*) fala da importância do momento, das trocas que envolvem o grupo entre si, o grupo com o público, com o ambiente, como tudo faz parte para resultado da improvisação.

⁵ Em muitos estilos, o solo e a improvisação têm momento certo para acontecer, e a melodia original da música é respeitada da forma como foi composta enquanto está sendo interpretada. Por isso, a transcrição dos solos geralmente não está atrelada à interpretação inteira do músico, mas sim àquele momento específico.

Para tal, foram escolhidas uma interpretação de cada bandolinista. Para Jacob do Bandolim, Joel Nascimento e Armandinho, será realizada uma análise de uma interpretação, realizadas ao vivo, de cada um, de *Noites Cariocas*, um dos choros mais tradicionais e mais tocados do gênero. A mesma música foi escolhida para que se possa ter uma visão mais clara de como cada músico tem suas similaridades, suas particularidades, suas musicalidades e como pensam a improvisação de formas distintas, mesmo interpretando a mesma música.

Para interpretação de Luperce Miranda, foi escolhida seu choro *Improviso*, gravado no estúdio do Museu e da Imagem do Som no Rio de Janeiro. Apesar de ser uma gravação realizada em estúdio, e não em apresentação ao vivo como no caso dos outros três bandolinistas, o cunho do fonograma é totalmente voltado à improvisação, apresentando forte relação com o contexto livre de uma roda de choro, tornando-se peça excelente para análise neste estudo.

Na pesquisa - que é um estudo de caso dos estilos de improvisação destes quatro bandolinistas em determinadas músicas - será utilizado o método comparativo. Serão comparadas os estilos de cada um deles entre si. As características marcantes e peculiares na improvisação deles, que faz com que o ouvinte reconheça quem está tocando apenas pela audição.

Em conjunto com a análise das gravações, com a contextualização e devidas comparações, serão realizadas entrevistas com os bandolinistas pesquisados que estão em vivos e em atividade: Joel Nascimento e Armandinho Macedo. Busco saber de que maneira eles aplicam seus processos criativos, o que eles pensam sobre suas improvisações e como eles as constroem e qual a influência dos bandolinistas mais antigos aqui pesquisados, Jacob do Bandolim e Luperce Miranda, na construção de suas linguagens e em suas carreiras como músicos.

3 OS BANDOLINISTAS

3.1 Introdução

Para que se entenda melhor as características interpretativas de cada bandolinista, é preciso que se saiba um pouco da história deles, do contexto em que cada um estava inserido e sobre suas ideias. Assim torna-se mais fácil a compreensão de suas escolhas na hora de interpretar uma música. O lugar social que envolve e permeia a pessoa é fundamental para o modo como esse representa e age perante a sua realidade (CERTEAU, 1994, p. 34). Sendo assim, é de extrema importância saber um pouco da vivência de cada músico para o entendimento da análise a ser realizada. O contexto em que cada um foi criado e em que se desenvolveram musicalmente, aliado às suas personalidades, influem diretamente em suas maneiras de tocar o bandolim. Segundo Salek (1999, p. 71), “como qualquer manifestação artística, o choro deve ser entendido em relação ao seu contexto social e histórico”. Isso também se aplica à abordagem e prática musical de qualquer instrumentista.

Os meios em que estão inseridos e vivências que tiveram influem diretamente na maneira de cada bandolinista tocar, o que torna o universo musical dinâmico e criativo. Cada músico traz suas próprias experiências para suas interpretações e estimulam outros a fazerem o mesmo. A compreensão de tal fenômeno permite perceber a dinamicidade da própria música, que, sendo um elemento essencialmente cultural, não se pode colocar em uma redoma ou conter com supostas barreiras que o isolem da interação com culturas provenientes de origens diversas (LARAIA, 2002, p. 69). Durante o processo da pesquisa, esses pontos ficaram ainda mais nítidos, ao ter a oportunidade de fazer essa relação entre as histórias individuais de cada bandolinista com suas interpretações.

Um fato que corrobora com a significação dos processos de transmissão de conhecimentos do gênero choro que por várias vezes é frisada no trabalho é que todos os quatro bandolinistas são autodidatas.

3.2 Breve contexto histórico dos bandolinistas

3.2.1 Jacob do Bandolim

Jacob Pick Bittencourt, carioca nascido em 1918, tem um papel importantíssimo e incontestável na história do choro. Por suas composições, arranjos e estilo de interpretação, Jacob ganhou grande reconhecimento, tanto na música brasileira em geral como na história de seu instrumento, maior que qualquer outro bandolinista atuante no século passado. Suas composições são gravadas corriqueiramente por diversos intérpretes até os dias de hoje e são tocadas nas rodas de choro pelo Brasil e mundo afora. Diversos álbuns com suas músicas foram produzidos enquanto vivo e em sua memória, depois de falecido.

O bandolinista contribuiu para a construção estilística do gênero em diversos aspectos. O primeiro foi o composicional. Seus choros ajudaram a conceber a estética de composição do choro. Suas músicas trazem a bagagem da linguagem genuína do gênero e inspiraram diversos compositores que vieram posteriormente. Diversos de seus choros marcaram a história da música brasileira. Suas músicas são uma aula de composição e de como funciona o gênero choro, melódica, harmônica e ritmicamente falando, também em aspectos formais, de trabalho de conjunto, de expressividade e tantas outras coisas. Além disso, contribuiu com a forma de arranjar o choro e de pensar o trabalho de um regional, com a forma muito expressiva de tocar (que acabou por ser tornar uma forma estética interpretativa do gênero, por conta dele e de outros grandes chorões) e com tantas outras coisas. A convivência próxima com grandes músicos como Pixinguinha, Radamés Gnattali e Dino 7 Cordas com certeza colaboraram muito para o desenvolvimento da musicalidade de Jacob. Seu repertório era imenso - além de possuir mais de uma centena de composições, gravou diversos clássicos que se consagraram em sua interpretação. Músicas de Pixinguinha, Radamés Gnattali, Ernesto Nazareth, Joaquim Callado, Noel Rosa, Vinícius de Moraes, Tom Jobim, Chico Buarque e Luís Americano, entre outros compositores. Seus CDs são objetos de estudo da grande maioria dos bandolinistas, e de diversos chorões. Entre estes CDs, está o *Vibrações*, seu álbum de mais representatividade, gravado com o Conjunto Época de Ouro em 1967, que será abordado mais à frente na pesquisa. Côrtes (2006, p. 1) afirma:

“Jacob Pick Bittencourt (1918-1969) foi uma das personalidades mais influentes no desenvolvimento do choro. Além do seu legado enquanto pesquisador, confirmado através de seu arquivo pessoal, e de sua contribuição na condição de compositor, deixando peças hoje essenciais no repertório chorístico, Jacob teve um papel importante como

intérprete, demonstrando através de suas releituras, características peculiares, onde destacamos a sonoridade e a expressão musical”.

Uma marca registrada de Jacob era sua meticulosidade. A interpretação impecável, a sonoridade limpa, a expressividade, sua sensibilidade, a ornamentação riquíssima e a complexidade e exatidão do conjunto que o acompanhava, sempre guiado por ele, com todo seu perfeccionismo, formaram sua identidade. Essas suas características refletiam em suas composições, consideradas parte do repertório mais bonito do choro. Para Moura (2011, p. 16), “o estilo de Jacob seria decisivo para a consolidação da prática do bandolim brasileiro.” Henrique Cazes (1998, p. 103), em seu livro *do quintal ao Municipal*, assim se referiu: “Jacob deu personalidade própria ao bandolim no que se refere à forma de tocar.” Jacob do Bandolim, por esse e por outros motivos, é importantíssimo na vida dos bandolinistas brasileiros. Na minha carreira não foi diferente.

Para esta pesquisa, é importante citar este trecho de seu depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em fevereiro de 1967:

“(…) há o chorão distante, que eu repudio, que é aquele que bota papel pra tocar choro e deixa de ter, perde a sua característica principal que é a da improvisação, e há o chorão autêntico, verdadeiro, aquele que pode decorrer a música pelo papel e depois dar-lhe o colorido que bem entender, este, me parece o verdadeiro, o autêntico, o honesto chorão”.

No mesmo depoimento, ainda sobre improvisação, Jacob fala, ainda:

“Bom, eu improviso quando interpreto, mas improviso não com o desejo de improvisar, mas sim, de aumentar a gama, aumentar a faixa do sentimento daquilo que ele compôs, porque eu não estou absolutamente vinculado àquilo que o compositor fez e eu não sou obrigado a reproduzir exatamente igual. Posso reproduzir da maneira que me apraz, como um pintor que reproduz um quadro da natureza que se apresenta a todos de uma forma e ele interpreta de outra. Então não é o desejo de improvisar, de ser original, é de encontrar dentro dessas frases uma riqueza tal que me dá capacidade, ela que me dá capacidade, essa capacidade não é minha, é que a composição é tão bem feita, é tão sutil, é tão requintada em todos seus detalhes, que me dá possibilidades inúmeras, como o caso do Lamentos, quantos arranjos diferentes você ouviu do Lamentos? hã? Você já ouviu “N” arranjos e ainda ouvirá muito mais, porque a riqueza do Lamentos permite isso. Então você tem de onde extrair, você tem essência, você tem gabarito, você tem alicerce de onde, onde se agarrar, onde fazer alguma coisa, agora quando a coisa é vazia você não faz nada.”

Jacob do Bandolim (1967)

Lamentos, acima citado, é um clássico do choro, de autoria do mestre Pixinguinha. O arranjo e a interpretação de Jacob, citados anteriormente nesta pesquisa, marcaram a história da música brasileira e são reproduzidos até hoje por diversos grupos de choro, em rodas no mundo inteiro. Assim como *Lamentos*, tantas outras interpretações (e seus arranjos) de Jacob foram imortalizadas. Sá (1999, p. 147 e 148) coloca que “Jacob tornou-se modelo para muitos bandolinistas brasileiros que o sucederam e continua influenciando novas gerações através de seus discos”.

Sève (2016), discorre sobre o assunto, ao dizer que Jacob, ao reler choros antigos, reinventou as melodias de forma que a interpretação passou a integrar tais peças até hoje. Ele diz:

“Jacob do Bandolim chegou mesmo a estabelecer novas tonalidades para a execução de choros de diferentes autores, como de obras de Ernesto Nazareth e Luiz Americano. Peças desses e de outros compositores costumam ser executadas por conjuntos regionais com as variações melódicas e harmônicas gravadas por Jacob. São inúmeros exemplos como Brejeiro, de Nazareth, É do que há, Assim mesmo e Numa seresta, de Luiz Americano, Murmurando, de Fon-Fon, Tira poeira, de Sátiro Bilhar, Flamengo, de Bonfiglio de Oliveira etc” (p. 10).

Jacob, além de músico, era escrivão. Mas isso não fazia com que ele deixasse de lado sua dedicação ao ofício de músico. Além de compor, arranjar e tocar como ninguém, o bandolinista era um grande pesquisador, como já citado anteriormente. “Seu estúdio (chamava-o de escritório) era sua extensão, um espaço onde se exercia como rigoroso e disciplinado pesquisador, a zelar por fotos, partituras, por tudo que dissesse respeito à música que ele amava – e o amava, sem qualquer sombra de dúvida, numa reciprocidade furiosamente lúdica, quase sensual”⁶. Como disse o próprio Jacob, o arquivo era a sua vida. Nele ele passava os dias e as madrugadas datilografando suas fichas - das quais ele próprio projetou os campos de acordo com os espaços da máquina de escrever - onde catalogava suas quase 6.000 partituras, registrava suas fotos e gravava centenas de programas de rádio, discos e saraus em seus gravadores, constituindo o maior arquivo conhecido do gênero choro”⁷.

Moura (2011) e Côrtes (2006) falam sobre a proximidade de Jacob com a música portuguesa, resultando na sonoridade do seu bandolim, nas suas escolhas interpretativas e inclusive no formato de seu instrumento.

6 Hermínio Bello de Carvalho, texto extraído do site do instituto Jacob do Bandolim - <http://www.jacobdobandolim.com.br/>

7 Texto extraído do site do instituto Jacob do Bandolim - <http://www.jacobdobandolim.com.br/>

Côrtes (2006, p. 31), em uma comparação com o bandolinista Luperce Miranda, diz que o fator que destacava Jacob era “a expressão – Jacob tinha uma preocupação maior com elementos que contribuísem para ressaltar a expressão de cada frase, era mais minucioso, possuía uma preocupação maior com valores estéticos (...) e conseguiu melhor timbre em suas gravações”.

3.2.2 Luperce Miranda

Luperce Miranda, recifense nascido em 1904, contemporâneo de Jacob, teve também enorme representatividade no cenário musical brasileiro. Seu estilo divergia muito do de Jacob. Eles tiravam sons diferentes de seus instrumentos e o interpretavam de maneiras bem distintas e peculiares, o que os tornava músicos muito autênticos. Luperce, um dos precursores da utilização do bandolim como instrumento solista, foi um dos que criou e desenvolveu a linguagem e a técnica brasileiras do instrumento. Ele tem composições e interpretações que carregam uma extrema dificuldade de execução e é até hoje reconhecido por seu virtuosismo. Tirava um som com muita projeção do seu bandolim, devido a algumas questões: primeiro, sua vivência nos teatros, saraus e rodas de música nas ruas de Recife, onde tinha que tocar fortíssimo para que escutassem o som de seu instrumento; segundo, por sua vivência nos programas ao vivo de rádio, onde existia apenas um microfone para captar todo o grupo, já na época em que morou no Rio de Janeiro. “Foi um dos mais originais instrumentistas da MPB, um dos maiores talentos musicais da nossa rica raça mestiça brasileiro. Bandolinista, apenas. Do tempo em que a música era acústica e bandolim era bandolim, igual para todo mundo, sem amplificação, sem madeira especial, sem medidas diferentes para obter sonoridade maior. A técnica vinha da sincronia perfeita entre dedos e cérebro. A capacidade de emocionar a plateia vinha do talento e do coração. Semi-alfabetizado, umbandista, sem jamais ter conhecido teoria musical, conseguia ser, na opinião unânime dos entendidos, o maior virtuose do instrumento a que se dedicara, para o qual compusera peças de dificuldade técnica insuperada e do mais alto valor estético” (BARBOZA, 2004, p. 15).

Segundo Sá (1999, p. 142), o bandolinista foi para o “Rio de Janeiro com 24 anos de idade e juntou-se a um grupo de chorões onde figuravam também Pixinguinha e João Pernambuco. Luperce aos 15 anos de idade já havia conhecido Pixinguinha em Recife, quando o músico por lá passava. Impressionado com a desenvoltura de Luperce no bandolim e no cavaquinho, Pixinguinha quis levá-lo com o grupo Os oito Batutas para a Europa, mas seu pai não deixou porque o achava ainda muito jovem”.

Depois de Jacob, Luperce era o bandolinista com composições mais expressivas para o choro da época. Os dois gênios não se entendiam muito bem, devido a algumas histórias que aconteceram entre elas, resultando na existência de certa rivalidade, mas a admiração musical entre os dois era recíproca. Barboza (2004, p. 158), fala que “a par dos passíveis desentendimentos apontados no plano pessoal, os dois depoentes emitiram reciprocamente os maiores elogios um ao outro”, depois de relatar depoimentos dos dois ao Museu da Imagem do Som, em que existe tom de desentendimento entre eles.

A primeira composição de Luperce foi um frevo, composto em 1919⁸. Essa proximidade como esse gênero musical pernambucano riquíssimo com certeza o ajudou a desenvolver seus lados técnico e criativo.

Hamilton de Holanda, na abertura do livro *Luperce Miranda, o Paganini do Bandolim* (BARBOZA, 2004, pp. 10 e 11), diz: “o bandolim, como alguns outros instrumentos, chegou ao Brasil pelas mãos dos europeus. E aqui se transformou em um dos mais importantes e originais de nossa tão rica música. Original porque aqui se criou um jeito de tocar único e admirado em todo o mundo. Nossa escola é completa, seja pelo repertório, seja pela técnica, seja pela obra. E é aí que entra o mágico Luperce Miranda. Foi dos primeiros a colocar o bandolim em uma posição de solista de destaque no regional brasileiro. Deixou uma bela obra, entre discos, interpretações e composições. E o principal: contribuiu de forma definitiva para a formação de uma técnica sólida e virtuosística”.

Instrumentista que buscou novas técnicas e elementos para o bandolim, Luperce trouxe para o bandolim brasileiro a técnica de sustentação de uma melodia que acontece na região aguda, com a utilização do *trêmolo*, enquanto se toca outra voz na parte grave do instrumento; técnica apresentada no clássico de sua autoria *Quando me Lembro*. Luperce valorizava a velocidade, característica muitas vezes encontradas na música popular de Recife e na escola do bandolim italiano, e a dificuldade de execução no instrumento. Apesar de ser conhecido principalmente pelo seu virtuosismo, ele tinha belas composições, como a própria *Quando me Lembro* (que apesar de muito difícil, é uma das músicas para bandolim mais bonitas) e *Alma e Coração*, música também citada por Hamilton na introdução do livro *Luperce, o Paganini do Bandolim* (BARBOZA, 2004, p. 11), junto com outras composições e interpretações, que enaltecem seu lado sensível ao tocar o instrumento.

8 Dado disponível no dicionário da música popular brasileira <http://dicionariompb.com.br/luperce-miranda/biografia>).

Com a união desses fatores, o pernambucano tornou-se referência de estudo para diversos bandolinistas brasileiros, do século passado e deste. Grandes instrumentistas, como Pedro Amorim e Dudu Maia, gravaram álbuns com músicas só de Luperce Miranda, que faleceu no Rio de Janeiro em 1977. Moura (2011) afirma:

“As composições de Luperce focam gêneros musicais nordestinos em uma forma “cabocla” de tocar emboladas, frevos, marcha pernambucana e o Choro com um sotaque musical nordestino. Seu trabalho musical teve início no período das primeiras gravações no Brasil, destacando-se em habilidades técnicas e sendo um fixador da presença do bandolim como acompanhante e solista na música popular brasileira” (p. 16).

Moura (2011) fala também sobre a importância de Jacob e Luperce para as gravações em geral e para o rádio no Brasil, que difundiu a música brasileira para o país e para o mundo:

“Dentre os bandolinistas que mais gravaram e participaram de programas de rádio, dois se destacaram: o pernambucano Luperce Miranda (1904–1977) e o carioca Jacob do Bandolim (1918–1969). Os dois bandolinistas possuíam características diversas na forma de tocar e ambas foram consideradas relevantes por suas particularidades e influências musicais” (p. 18).

Na biografia de Luperce, Barboza (2004) explica que o bandolinista viveu dezenove anos no Rio de Janeiro e fala sobre suas participações na rádio e em gravações. Moura (2011, p. 89), diz que ele “deixou mais de 500 composições e participou como acompanhador de cerca de 700 gravações. Suas composições, na maioria foram escritas para bandolim e constituíram-se estudos, sendo alguns de dificuldade técnica em sua execução”.

Em uma comparação com o bandolinista Jacob do Bandolim, Côrtes (2006, p. 30) diz que o fator que caracterizou Luperce foi “a técnica – Luperce se aperfeiçoou nesse sentido, enfatizando em suas execuções aspectos que pusessem em evidência sua desenvoltura, como a velocidade, por exemplo, no entanto, sua sonoridade nas gravações não era tão bem acabada”.

Um excelente registro do próprio artista discorrendo sobre improviso pode ser visto em entrevista cedida à TV Bandeirantes⁹, em 1977, quando Luperce Miranda comentou sobre os grandes artistas que acompanhou, como Carmem Miranda, Francisco Alves, Orlando Silva e Noel Rosa, e sobre o conjunto que teve com Pixinguinha. Ele disse à entrevistadora, sobre sua relação com Pixinguinha e outros músicos da época (Copinha, Benedito Lacerda): “não havia rivalidade (...) absolutamente, nós combinávamos muito.” A repórter então pergunta: “tinha

9 Disponível no YouTube em <https://www.youtube.com/watch?v=KJDaQGy4a4M>

uma hora que vocês se encontravam e improvisavam, tocavam juntos?”. Luperce responde: “ah, tinha. Festinha de amigos, uma coisa ou outra. O improviso saía assim, de repente.” Essa vivência com Pixinguinha e os grandes da época com certeza ajudaram a construir a identidade musical de Luperce Miranda.

Sá (1999), fala sobre Luperce e Jacob como os maiores bandolinistas da história naquela época e cita suas particularidades: “Luperce e Jacob constituem, portanto, as duas maiores colunas onde se apoiam os bandolinistas atuais no Brasil. (...) Luperce recebeu influências em Recife muito diferentes daquelas recebidas por Jacob no Rio de Janeiro” (p. 148). Concordo com o autor e acredito que hoje, 20 anos depois, com influências recebidas em Brasília diferentes das recebidas por Luperce e Jacob, Hamilton de Holanda já se estabelece com o terceiro pilar mais importante para a história do bandolim brasileiro, ao lado dos dois.

3.2.3 Joel Nascimento

Joel Nascimento pertence à geração posterior a de Jacob e Luperce. Nascido em 1937, trilhou uma carreira de sucesso na música brasileira. Vivo e tocando maravilhosamente o bandolim, continua produzindo, fazendo shows e gravações, inclusive com novos bandolinistas que estudaram seu trabalho quando mais jovens, como Hamilton de Holanda e Fábio Peron, mostrando que o choro realmente ultrapassa gerações.

Iniciou seus estudos com 8 anos de idade, tocando cavaquinho. Um pouco mais velho passou a estudar piano erudito, que era sua paixão. Chegava a estudar técnica 12 horas por dia. Isso acarretou em seu crescimento musical. Mais velho, foi perdendo a audição aos poucos, o que o impossibilitou de continuar os estudos de piano. Foi quando decidiu assumir o bandolim como seu instrumento. Não foi fácil para ele.

Conhecido por sua destreza ao improvisar com seu bandolim, Joel sempre foi muito requisitado para gravações, do choro ao samba, do popular ao erudito. Compôs a formação original da Camerata Carioca e gravou em seus CDs músicas de chorões consagrados, além de composições próprias. Gravou em álbuns de grandes músicos como Paulo Moura e Radamés Gnattali e tocou com artistas como Egberto Gismonti. Participou ainda de gravações antológicas do samba, em CDs de grandes compositores e intérpretes como João Nogueira, Roberto Ribeiro, Elizeth Cardoso e muitos outros, sem contar inúmeros shows feitos ao lado

de grandes nomes da música brasileira. Além disso, recebeu dois prêmios *Playboy* de melhor instrumentista de cordas¹⁰s.

Seu primeiro disco, *Chorando pelos dedos*, um clássico do universo do choro, teve produção executiva de João Nogueira¹¹. O sambista escreve na contracapa do disco e apresenta Joel como “um dos mais puros instrumentistas brasileiros” que já conheceu. Ele fala que, com a produção do disco, teve o cuidado de deixar o bandolinista à vontade para criar e mostrar sua identidade, sem se ater à estilos musicais existentes ou pré-existentes. João, um dos maiores nomes do samba, da composição e da música brasileira, escreve: “vindo da bela escola dos chorões, Joel começou em 1974 a transar com nossos sambistas participando de seus shows e gravações, o que lhe deu uma experiência musical de ritmo e balanço, resultando disso uma maneira muito peculiar de tocar o bandolim”¹². O LP *O Pássaro*, lançado posteriormente, também foi produzido por João Nogueira¹³.

Moura (2017, p. 156) explica depoimento de Hamilton de Holanda para a pesquisa do autor quando diz que “sua crença na existência de um estilo interpretativo do bandolim brasileiro no Choro é referenciada também pelo reconhecimento do público e por si próprio. Para ele [Hamilton], os compositores que a caracterizariam seriam Jacob do Bandolim, Luperc Miranda e Joel Nascimento”. Na mesma pesquisa, diversos bandolinistas que são entrevistados apontam Joel Nascimento como um dos mais importantes músicos para a história do choro, pelo seu estilo de interpretação, composição e etc. Entre eles, Fernando Duarte, Rafael Marques e Ricardo Maciel. O bandolinista Pedro Aragão, em depoimento ao autor, considera Jacob do Bandolim e Luperc Miranda fundamentais, porém destaca o bandolinista Joel Nascimento e Hamilton de Holanda, mais recentemente, como artistas com “atuação revolucionária” (MOURA, 2017, p. 194).

Joel Nascimento é um dos bandolinistas que é reconhecido pela tradição da escola de Jacob do Bandolim através de sua linguagem e por ser intérprete de seus choros. Também gravou a Suíte Retratos, de Radamés Gnattalli, que foi composta para Jacob interpretar com

10 Informação obtida no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Link: <http://dicionariompb.com.br/joel-nascimento/dados-artisticos>

11 Contracapa anexa.

12 Texto escrito na contracapa do disco *Chorando pelos Dedos*.

13 Informação obtida no Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Link: <http://dicionariompb.com.br/joel-nascimento/dados-artisticos>.

Orquestra de Cordas. Joel, que tinha relação próxima com Radamés Gnattalli, foi o primeiro a gravá-la em formação de choro.

Mas isso não significa que Joel se ateu à linguagem tradicional. Segundo Rezende (2014), nos finais dos anos 70, o bandolinista apresenta os LPs *Eco* e *O Pássaro* e traz estéticas novas e modernas com relação a repertório, instrumentação, arranjos, interpretações, com influências da bossa nova e do *jazz*. A intenção era se comunicar melhor com a juventude e apresentar sua identidade, novos estilos que o marcassem e o caracterizassem diferentemente de Jacob. Apesar de terem certas referências ao bandolinista que todos tanto admiravam, principalmente no LP *Eco*, Joel buscava se distanciar de similaridades excessivas. Joel trouxe uma mescla da bossa nova com o choro e de elementos *jazzísticos* com a música brasileira, apresentando novas sonoridades e dissonâncias que o bandolim tradicional desconhecia. Rezende (2014) aponta críticas feitas pelo crítico Tinhorão na época, ao defender o choro tradicional, a que Joel responde dizendo que dissonância Chopin também usava.

Portanto, Joel Nascimento ocupa um espaço intermediário entre o tradicional de Jacob e Luperc e o bandolim mais arrojado de Armandinho Macedo.

3.2.4 Armandinho Macedo

Armandinho Macedo representa uma geração ainda mais jovem do bandolim brasileiro (comparado a Jacob do Bandolim, Luperc Miranda e Joel Nascimento). Com uma linguagem completamente distinta de qualquer outro bandolinista anterior a ele, Armandinho criou novas abordagens melódicas, harmônicas, rítmicas, ornamentais e timbrísticas para o instrumento.

Oriundo de Salvador-BA, nascido em 1953, Armandinho teve outros estilos musicais como influências antes do choro. O rock, o frevo e a música baiana carnavalesca acompanharam sua trajetória na música. Tocou a vida inteira em trios elétricos (invenção de seu pai Osmar, do duo Dodô e Osmar), integrou grupos de *rock* e o grupo *A Cor do Som*, que mesclava influências diversas, do *rock* ao *jazz*, com a música brasileira. Todos esses fatores afetaram diretamente sua interpretação no bandolim. A forma enérgica e irreverente que Armandinho tem ao tocar inspira desde sempre jovens instrumentistas que se deslumbram com sua concepção moderna, porém madura de se tocar o choro e outros estilos.

Além do bandolim, tem como outro instrumento principal a guitarra baiana, instrumento brasileiríssimo inventado por ele, por Dodô e Osmar. Kimizuka, Martins e Barbosa (2017) apresentam artigo que trata sobre o surgimento da guitarra baiana desenvolvida por

Armandinho, que tem início no “pau-elétrico”, instrumento criado, a partir do cavaquinho, por Dodô e Osmar, para tocar para multidões, com som altíssimo, de forma que não retroalimentasse (desse *feedback*, microfonia) em cima do trio elétrico. Os autores explicam que a guitarra baiana, um instrumento híbrido, surgiu da união do “pau-elétrico” com a guitarra estadunidense. Ela tem 5 cordas e a afinação é *do-sol-re-la-mi* (da nota mais grave para a mais aguda). Pela afinação, é clara a influência que Armandinho teve no bandolim para a sua criação. Com 5 cordas, essa é a afinação do bandolim de 10 cordas. Já Vargas (2014) afirma que Dodô e Osmar que criaram a guitarra baiana. Os autores divergem nesse ponto. Porém, de qualquer forma sabemos que veio daquele contexto musical, daquela família.

Vargas (2014) coloca a importância do frevo no trio elétrico de Armandinho, Dodô e Osmar, criando-se o frevo baiano. Era um frevo que se diferenciava do de Recife pela instrumentação e por ser tocado em trio, de forma elétrica. Mas realmente interessante é a relação do virtuosismo de Armandinho com o de Luperc Miranda, bandolinistas com esse lado mais destacado dentre os quatro aqui pesquisados. Ambos vivenciaram fortemente o frevo em suas raízes, gênero musical pernambucano, fortemente ligado ao carnaval, que é riquíssimo em variados aspectos. Em suas melodias, harmonias e ritmos. Os arranjos e interpretações são muito complexos e exigem muito do intérprete. O frevo tem uma beleza inexplicável e contém um nível profundo de conhecimentos musicais. Portanto, considero que foi ponto crucial para que Armandinho e Luperc se desenvolvessem musicalmente até chegarem em um nível de interpretação impecável.

Essa experiência o músico leva para dentro do choro. Gravou discos com Raphael Rabello, Época de Ouro, Paulo Moura, entre outros.

O papel de Armandinho na história do gênero é essencial. Ele representa um marco de inovação para o universo do choro ao trazer influências de outros estilos ao gênero, abordando a improvisação de forma diferente e aplicando sua virtuosística interpretação como se fosse uma brincadeira. Tudo isso influenciou o surgimento de novas abordagens do choro e abriu portas para a experimentação e inovação de novos bandolinistas. Um exemplo é Hamilton de Holanda.

Armandinho gravou o repertório tradicional de choro e música popular brasileira de forma ousada, colocando efeitos como *delay* no instrumento, usando pedaleiras e timbres antes não utilizados dessa forma nesse gênero musical, com uma linguagem melódica diferenciada. Isso tudo trazia de influências da guitarra e da guitarra baiana. “Armandinho já traz consigo o

som da música popular estrangeira da década de 1960, com a influência do *rock* inglês e de músicos como Jimi Hendrix (1942–1970), o uso de alguns processamentos sonoros como efeitos e melhorias na construção do instrumento, com acessórios mais tecnicamente desenvolvidos como captadores, tarraxas de afinação e pontes de trêmulo” (KIMIZUKA, MARTINS e BARBOSA 2017, p. 3).

O instrumentista sempre foi um virtuose e divisor de águas por onde passava. Vargas (2014) explica como o pai de Armandinho (Osmar) o incentivou e cobrou para que fosse um grande músico. Imprimia ritmo de estudo no menino envolvendo “aprendizado técnico, desenvolvimento criativo, e montagem de repertório” (VARGAS, 2014, p. 392). Novo, o garoto executava frevos, marchinhas e choros de Luperc e se dedicou para executar *Moto Perpétuo*, composição para violino, de *Niccolo Paganini*. Com o desenvolvimento de suas habilidades, de seu virtuosismo, junto com sua criatividade latente, com os anos “Armandinho elevou o grau de virtuosismo da música instrumental carnavalesca, e com isso os guitarristas baianos tiveram que estudar cada vez mais” (Vargas, 2014, p. 392).

Entre álbuns marcantes que envolvem o choro em sua carreira destacam-se os gravados com o Conjunto Época de Ouro, o álbum gravado com Raphael Rabello e o disco *Retocando o Choro*¹⁴, que traz em seu título uma conotação que caracteriza bem a sua intenção e concepção sonora para seu estilo.

O instrumentista adota como concepção estética interpretativa, em várias de suas gravações e performances, o uso da improvisação, apoiando-se em elementos oriundos de diversas influências além da música brasileira em geral.

3.3. As entrevistas

Em busca de maior aprofundamento dos detalhes históricos de cada um e de maior entendimento da concepção de suas ideias musicais, foram realizadas entrevistas com os dois bandolinistas vivos e musicalmente ativos, Joel Nascimento e Armandinho Macedo. Alguns trechos da entrevista ilustram a importância dos outros dois pesquisados em suas carreiras. Eles apontam também suas outras referências e suas concepções do que é improvisação, e de que forma ela é abordada por eles.

14 Disponível no link <https://www.youtube.com/watch?v=1QBav1HP5go>

Este momento de contato com os músicos é de suma importância para a pesquisa, pois representa um momento onde se escuta o que eles, como músicos e improvisadores, têm a falar. Além disso, é a hora em que se tem o contato direto com o músicos, o artista em questão, que é referência, não só para o pesquisador, mas para um montante de pessoas que em algum momento acompanharam seus extensos trabalhos tão reconhecidos e importantíssimos para a formação do que é a música brasileira da atualidade. Esta proximidade com eles abrilhanta este estudo como um todo.

Tanto Joel quanto Armandinho foram extremamente receptivos à proposta e ficaram muito felizes ao saberem que tal pesquisa estava sendo realizada e que esta envolvia seus nomes. Juntos a dois grandes nomes do choro brasileiro, Jacob do Bandolim e Luperce Miranda, eles se sentiram exaltados por fazerem parte disto.

Como dito anteriormente, as linguagens de cada músico aqui pesquisado são bem distintas entre si e isso se torna evidente nas entrevistas. Para começar, Joel¹⁵ fala o que é improvisação para ele, citando uma das maiores referências da música brasileira de todos os tempos: “Eu tive um contato grande com Radamés (Gnattalli). E sobre improvisado ele sempre dizia: ‘Joel, improvisado, para mim, é o cara compor outra música.’” Isso parece óbvio, mas a aplicação deste conceito não é algo simples. Joel então complementa: “Eu tive em várias lojas do Estados Unidos que vendem livros e mais livros de improvisado. Um acorde de Am6 tem quinze improvisos diferentes. Quanto mais o cara estuda aquele livro, mais ele improvisa. Para mim, não é improvisado. É a frase decorada. É diferente. O *jazzista* é assim. É tipo a baixaria de violão de choro.” O que ele quis dizer com isso? A baixaria do choro acontece muitas vezes com a repetição de frases padrões para cada cadência harmônica (improvisação formulada). A improvisação, para ele, não é apenas a utilização de escalas, arpejos e afins em cima de uma harmonia, mas sim a criação de uma nova melodia que se entrelaça, que se encaixa, a pronto de criar uma nova música, Como trazido nos conceitos de Nettle e Russell (1998), de improvisação como criação instantânea de música durante a *performance*, então, essa nova música tem que fazer sentido, deve apresentar motivos e variações que tenham coerência. O motivo é o início da composição, é “considerado o germe da ideia” (SCHOENBERG, 1990, p. 35). Portanto, a improvisação, para Joel, representa isso. “Até mesmo a escrita de frases simples envolve a invenção e o uso de motivos, mesmo que, talvez, inconscientemente. Usado de maneira consciente, o motivo deve produzir unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e

15 Em entrevista dada ao autor no dia 2/10/2016.

fluência do discurso. (...) Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente” (SCHOENBERG, 1990, p. 35). Essa harmonia já está presente, pois faz parte da música em que o intérprete vai aplicar a improvisação. Depois dessa apresentação, para se construir uma composição coerente, neste caso em tempo real (em forma de improvisação), “a utilização do motivo requer variação. (...) A variação exigirá a mudança de alguns fatores menos importantes e a conservação de outros mais importantes”. Assim, a improvisação não se torna algo em vão, mas sim a construção de uma melodia que toca as pessoas, que faz um sentido. Então, Joel salienta: “O pessoal diz que o *jazzista* é um grande improvisador. Ele decora os improvisos. Repito. Você vê pilhas de livros de improvisos. O que decorar mais aqueles livros vai ser o melhor improvisador. O cara que estuda jazz estuda esse lado. O fraseado é bonito, mas é repetitivo”.

Sobre suas influências, Joel falou: “Eu gosto de melodia. Gosto de Chopin, gosto de Beethoven, gosto de Mozart”. Por ter estudado muito piano clássico, ele tem como grandes referências nomes da música erudita e repetia incessantemente o quanto este estilo musical foi importante para sua solidificação como músico. Mas ele também coloca que músico não deve ter preconceitos. “O chorão é muito radical. Não escuta Bossa Nova, não escuta música clássica. (...) O músico deve ouvir tudo”. Isso mostra o porquê de Joel ser tão eclético. Por isso gravou com os mais respeitados músicos brasileiros, de diferentes estilos, e ainda afirmou: “Nos discos, a maioria eu recebia a cifra e improvisava”.

Joel, como chorão, coloca: “Jacob foi minha referência (como bandolinista). A escola de choro brasileira foi Jacob que fundou”. Ao usar o termo “escola”, Joel se refere ao caminho que o choro tomou depois de Jacob do Bandolim. Onde as pessoas que querem aprender choro buscam seus estudos? A obra dele não influenciou apenas na trajetória do bandolim brasileiro, mas também na trajetória do gênero musical e na história da música do nosso país. O choro só existe hoje desta forma porque Jacob o transformou.

Sobre como improvisar, o bandolinista fala: “Os fatores que acho principais, tirando o lado nato: o cara ter técnica para tocar, conhecer harmonia e ouvir muito. (...) O improviso depende também do estado de espírito da pessoa.” Joel ainda fala que o improviso é uma “brincadeira de chorão”. Isso caracteriza muito a forma de um chorão improvisar, sempre se divertindo, desafiando o outro músico e embelezando a música. Joel fala também sobre sua linguagem, em tom descontraído: “Meu estilo de improviso é muito doido. Eu uso muita

velocidade, às vezes eu dobro a coisa, modifico a música, dentro da harmonia. É um negócio improvisado”.

Armandinho¹⁶, revolucionário na maneira de tocar o bandolim, mostra na entrevista sua concepção completamente distinta de que como aborda a improvisação e de como caracteriza sua linguagem ao tocar o instrumento.

Ao contrário de Joel Nascimento, que teve como referência grandes compositores da música erudita, Armandinho começa a entrevista falando: “Você me botando neste pacote: Jacob, Lupercio, Joel, é uma... Porque o meu bandolim já entra Beatles, Jimmy Hendrix, trio elétrico, A Cor do Som. (...) Eu tive muita influência, nesta parte da improvisação, da guitarra. Como desenvolver os improvisos, eu absorvi muito isso da guitarra”. Ele coloca: “Eu desenvolvi (o improviso) muito mais com a guitarra. Quando eu comecei a tocar guitarra, essa coisa que a gente fazia de fazer uma base e sair solando era muito da guitarra. Se fazia muito isso. O Jimmy Hendrix. Eu não decorava os solos do Jimmy Hendrix. A gente ia na veia do cara. Isso eu levei pro bandolim também”. Então, apesar de ser bandolinista (e tocar uma guitarra com afinação de bandolim), Armandinho tem como suas maiores referências grandes estrelas e bandas de *rock*, não de choro. Isso consolidou sua linguagem, sua forma de interpretar as músicas e arranjá-las, de compor, de improvisar e até a maneira como se porta no palco.

Somente com a escuta, percebe-se essas diferenças de influências que consolidaram a forma de se tocar o instrumento de cada um desses bandolinistas. Armandinho conseguiu popularizar o bandolim e o choro através de sua forma irreverente de tocar e de se comportar no palco e através do instrumento que ele desenvolveu, a guitarra baiana (instrumento que tem a mesma afinação do bandolim, acrescentando uma corda mais grave, seguindo a lógica dos intervalos). Ele fala: “Eu começo a usar esse cavaquinho (guitarra baiana) como guitarra na minha banda ‘A Cor do Som’, começo a dar uma outra projeção, mostrar dentro de uma música universal. Ai a galera nova: ‘Olha, tem guitarra ai.’ E eu comecei: ‘essa guitarra é baiana’”.

Armandinho coloca que nunca se considerou um chorão. “Toquei com Época de Ouro, gravei disco com eles e tal. Mas eu nunca fui aquele chorão do jeito que eles são, né? Como

16 Em entrevista dada ao autor no dia 18/8/2016.

Altamiro Carrilho era, como Jacob do Bandolim, aquela história ali. Eu não. Já veio o trio elétrico na minha vida, veio guitarra.”

Reco do Bandolim, atual presidente do clube do choro e exímio bandolinista, referência para praticamente todos os bandolinistas (e chorões em geral) jovens que surgem em Brasília, estava presente no momento da entrevista e também se pronunciou: “Eu sempre achei o seguinte sobre o pessoal do ‘A Cor do Som’, especialmente você (Armandinho). Uma das contribuições mais essenciais do ‘A Cor do Som’ para a música brasileira foi o fato de vocês fazerem um som pop, para a juventude, mas de uma hora para a outra vocês metiam um *Assanhado*. Quando é que aquele juventude ia ouvir um *Assanhado*?” Armandinho então responde: “Exato. Sem mudar a concepção do som. (...) O disco que tem o *Assanhado*, por exemplo, fez um sucesso danado, que foi quando o *Beleza Pura* estourou, *Abri a Porta* e tal. Toda a galera que comprava por causa dessas músicas, não tinham noção do que era o *Assanhado*, mas começaram a ouvir, começaram a conhecer.” Esse processo refletiu diretamente no que o choro moderno se transformou. Grandes referências do bandolim atual tiveram Armandinho como ídolo. O Hamilton de Holanda, por exemplo. A irreverência do choro moderno e a forma como os chorões da nova geração tocam se deve muito a esse grande músico/artista que é o Armandinho. Ele ajudou a popularizar o choro.

Ao falar sobre suas influências no bandolim, ele disse: “Eu absorvi as influências por intermédio do meu pai. Meu pai era fã do Luperce Miranda. Da técnica, da maneira dos intercalados do Luperce, dos trinados e a velocidade do Luperce. E a forma de Jacob tocar. Eu absorvi muita essa coisa da palhetada limpa, o sentimento em cada palhetada. Isso aí me tocou. A influência vem naturalmente, né? Quando você se toca, você faz aquilo que te agrada, né?” Também salientou a importância de outro grande da música: “O grande mestre dele (seu pai), que eu também absorvi por intermédio dele, foi o Garoto. Porque o Garoto, além de ser um grande instrumentista, solista, ele tinha um lado de harmonia que, para meu pai, era revolucionário. Nos anos 40, 50, Garoto era um revolucionário.” Na análise das improvisações, que acontecerá no próximo capítulo, isso se tornará mais claro. Armandinho sempre gostou de usar dissonâncias em seus processos criativos. Suas referências musicais deixam claro o porquê disso.

Quanto à sua improvisação, ele disse: “Meu pai, eu achava bacana que, quando ele tocava o *Vassourinhas*, ele sempre, na segunda parte, já tinha um improviso feito. Mas tinha um momento que ele inventava, que ele começava a fazer outras coisas. Ele sempre fazia aquele

improviso feito e depois fazia um improviso mais solto. E eu gostava disso, porque ai acontecia o diferente, o inusitado. (...) Tem músicas que a gente já tem o improviso dela incorporado, como se fosse a música. E tem aquele improviso que você esquece tudo isso.” Quando ele usa o termo “improviso feito”, ele quer dizer solos em cima da harmonia das músicas que não são próprios da composição, mas sim criados pelo intérprete, no caso previamente. Não podem ser exatamente caracterizados como improvisação. Mas é o improviso feito na hora, inusitado, diferente, que saltava os olhos dele e que ele realmente gosta de fazer e de ouvir.

Um comentário que Armandinho fez que corrobora com o intuito da pesquisa foi: “É aquela coisa, (...), todo o instrumento não é o instrumento em si. A guitarra, o que seria da guitarra se não tivesse o Jimi Hendrix, se não tivesse o Steve Vai, se não tivessem os guitarristas? É o músico que faz a linguagem do instrumento. Como o Hamilton (de Holanda). Pegou o bandolim de 10 cordas, desenvolveu uma linguagem. Quer dizer, sem isso, ficou aí que nem o do Jacob. Ele não desenvolveu nada assim, ele fez realmente o bandolim de dez cordas, mas não desenvolveu a coisa. Então depende. É o que a gente fala sobre a guitarra baiana lá na Bahia. O que seria? Seria um cavaquinho elétrico comum e ninguém ia ligar. Eu comecei a gravar discos, botei o nome guitarra baiana. Botei a quinta corda. Levei ela para o público novo.” Isso é um comentário de extrema importância e mostra porque essa pesquisa é relevante. A improvisação existe, mas o que é a improvisação no choro, no bandolim? O que esses bandolinistas criaram para solidificar a linguagem de um instrumento? O bandolim, o instrumento em si, realmente não seria nada se não existisse cada um desses instrumentistas para criar sua linguagem, seus ornamentos, sua interpretação, para inovar e fazer surgir uma maneira de se tocar.

Para finalizar, Armandinho fala algo extremamente curioso: “Eu não sei ‘música’ até hoje. Nada, não sei ler nenhuma nota na pauta. Não sei porque, mas Deus não me deu essa vontade de querer aprender.” Se tem uma coisa que todos sabem é que Armandinho, apesar de não ler partitura, sabe sim música.

4 A IMPROVISACÃO DOS QUATRO BANDOLINISTAS

Neste capítulo, é feita a análise sobre as interpretações dos bandolinistas, com foco em suas improvisações, utilizando toda a amplitude que este termo pode abarcar. O estudo será feito em cima de interpretações ao vivo de *Noites Cariocas*, choro de Jacob do Bandolim,

realizadas por ele¹⁷, Joel Nascimento¹⁸ e Armandinho Macedo¹⁹, cada um a seu estilo. Assim, fica mais fácil entender suas similaridades e suas particularidades. Já a interpretação de Luperce Miranda analisada será *Improviso*²⁰. As interpretações que serão analisadas são repletas de improvisação, do início ao fim.

Recomenda-se a escuta cautelosa da respectiva gravação antes da leitura de cada parte deste capítulo. Sugere-se também que tenha de forma acessível as gravações e as partituras para acompanhar a leitura do capítulo. A leitura no computador pode ser feita com duas janelas, uma com o texto outra com a partitura. Se quiser se aprofundar, é aconselhável tocar as improvisações/interpretações no instrumento, com base nas partituras e gravações.

4.1 Luperce Miranda

A música escolhida para análise da improvisação de Luperce Miranda, faixa dez (ou terceira faixa da Face B) do LP *Luperce Miranda interpreta Luperce Miranda*, é denominada *Improviso*. O vinil foi lançado em 1978, logo após a morte do bandolinista²¹, com composições do artista. Gravado no estúdio do Museu da Imagem e do Som, provavelmente um pouco antes de seu falecimento, traz em sua capa²², um belo texto de Hermínio Bello de Carvalho.

Durante o estudo de sua peça, percebi que muitos aspectos da execução indicam que ela trata de uma improvisação do início ao fim. Primeiramente, o nome da faixa. Existem casos de músicas com o nome *Improviso* e casos de gravações com esse nome que tratam de uma improvisação real. Não tive fonte de constatação, mas por todos aspectos que envolvem a interpretação, acredito que se trate uma improvisação espontânea, baseada em um esboço criado pelo melodista – Luperce – e seu conjunto. Além do nome, as características práticas que envolvem a música também apontam para isso. A forma livre como Luperce trata o choro melodicamente, as harmonias que os violões tocam, que não são completamente estáveis, o modo como a música começa e termina, detalhes interpretativos que acontecem no decorrer da música, entre outros pontos, levam a crer que a improvisação é realmente o cunho principal da gravação. A partir do que a interpretação sugere, o andamento, a harmonia e a forma da música foram acordados previamente e o desenvolvimento melódico foi realizado em tempo real.

17 Disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=KFSspIbbPT4>

18 <https://www.youtube.com/watch?v=tdRxnBpsWXQ>

19 <https://www.youtube.com/watch?v=15pFRNoKu1U>

20 Disponível no disco *Luperce Miranda Interpreta Luperce Miranda* (1978).

21 Ocorrida em 5 de abril de 1977, no Rio de Janeiro, aos 73 anos.

22 Anexa ao fim deste trabalho.

Parece que Luperce tem algumas melodias, que não são fixas, estabelecidas como base em sua cabeça (e na ponta dos dedos) para construir o choro e, em cima delas, ele desenvolve sua criatividade como um bom chorão.

Mesmo tendo em seu acervo essa gravação e algumas outras de cunho também muito livre, o bandolinista costumava ser mais firme em suas interpretações e não tinha a improvisação como característica que marcasse fortemente a sua linguagem ao interpretar choro, diferentemente dos outros aqui pesquisados. Isso estava de acordo com a realidade da música brasileira em sua época, em que a improvisação existia em diversos aspectos, mas era menos utilizada pelos artistas em seus trabalhos; ao contrário do que ocorre atualmente, em que se faz cada vez mais presente como concepção estética interpretativa da música brasileira. Digo que outros compositores têm a improvisação como característica marcante de suas identidades porque Armandinho toca realmente de forma mais livre, improvisando a todo tempo, e Jacob raramente interpreta um choro duas vezes da mesma forma, sempre trazendo artifícios diferentes e variações constantes. Joel ousa mais em variadas interpretações, especialmente as de samba, mas também gosta de tocar alguns choros devidamente como eles são, talvez por sua vivência musical erudita.

Cortês (2006) fala sobre a polêmica Jacob e Luperce. Ele explica um episódio que aconteceu na rádio²³, em que Jacob, ao mesmo tempo que elogia e fala da importância do outro bandolinista, diz que ele (Jacob), consegue trazer mais sentimento e requinte para as interpretações. Aponta então, uma gravação de Luperce em que ele toca as notas todas a tempo. Depois, coloca uma sua em contraste, onde interpreta a música com muita expressividade, utilizando-se de *rubatos*, *tremolos*, antecipações, etc. Portanto, Luperce tinha esse lado presente, em que interpreta a música como ela é escrita, mais a tempo. Talvez essa prática seja oriunda de uma influência da escola italiana de bandolim²⁴. Sá (2005) levanta possibilidades sobre formas de Luperce Miranda ter absorvido técnicas da escola italiana. Essa é uma dúvida que surge, sobre como Luperce se aproximava dessa escola bandolinística, visto que ele era autodidata. O autor sugere algumas hipóteses.

Sendo assim, foi selecionada para análise uma gravação de Luperce que pende para um âmbito mais livre de interpretação, dando luz a essa vertente que definitivamente influi em seus

23 Entrevista dada ao Museu da Imagem e do som em 1967.

24 Sá (1999) sugere a possibilidade de Luperce ter bebido de fontes do bandolim italiano, enquanto Jacob se aproximou de uma interpretação influenciada pelos guitarristas de fado portugueses. Luperce pôde beber de várias fontes visto que Recife era um dos principais pontos de entrada de imigração.

processos interpretativos e composicionais. Ademais, é importante o estudo de registros como esse, de música sendo criada na hora de uma forma livre, para o melhor entendimento dos processos criativos do gênero, pois gravações como essa retratam a realidade de rodas de choro que acontecem nas ruas e em ambientes informais, propícios a tais práticas, onde existe alto nível de liberdade criativa. Esses ambientes estimulam a criatividade, o desafio e principalmente o processo de ensino e aprendizagem, e constituem o chão onde os chorões entranham suas raízes. Nesses encontros, algumas vezes novas músicas são compostas eventualmente. Eu mesmo já presenciei músicos como Carlos Poyares, um dos maiores flautistas brasileiros da história, compondo choros lindos e autênticos na hora, em rodas de choro que aconteciam em bares, ruas e casas de Brasília, cidade que respira choro. Então, o *Improviso* de Luperce, gravado ao vivo em estúdio, apesar de ser a única gravação analisada nesta pesquisa que não foi realizada em um show, em uma apresentação com plateia, ainda assim, traz em seus aspectos a liberdade interpretativa de tal contexto.

No que se refere à gravação *Improviso* e à interpretação de Luperce, a primeira questão técnica, incomum e relevante que precisa ser explicitada para realização de uma análise interpretativa mais profunda, é a afinação dos instrumentos. A gravação está em G Maior, mas, pelos timbres das cordas soltas do bandolim, é possível perceber que Luperce está tocando em outra afinação. Isso foi muito difícil de ser identificado, porque ele, talvez por questões timbrísticas ou técnicas, gostava de tocar usando cordas presas, o que dificulta identificar qual a região do bandolim em que ele está tocando. Assim, foi um processo de muita escuta para conseguir perceber que a afinação era outra, para, em seguida, buscar desvendar o que acontece de fato nessa música por intermédio de mais escuta, de contato com o instrumento e de conversas com amigos e violonistas. É comum em gravações daquela época a oscilação de afinação, eventualmente até em meio tom ou em um tom inteiro, porque os intérpretes comumente mudavam sua rotação para que as músicas ficassem mais rápidas. Isso refletia diretamente na afinação da faixa, mas esse não foi o caso dessa gravação. Ao mesmo tempo em que é possível identificar o bandolim tocando com uma digitação pertencente a outra tonalidade, percebe-se, também pelas cordas soltas, que os violões tocam com a digitação da tonalidade que realmente está soando: a de G Maior. Como a alteração da rotação reflete na afinação da gravação por completo, e não em um instrumento por si só, essa possibilidade é descartada.

Todas as outras faixas desse disco têm a mesma peculiaridade. Como exemplo, músicas de composição do Luperce como *Quando me Lembro* e *Néa Sorrindo*, que geralmente são interpretadas em Dm (em função da maneira que foram compostas, da digitação e da busca pela

melhor sonoridade para o instrumento), estão em Em; *Reboliço* e *Moto Contínuo* que são interpretados em C, estão em D; e *Giceli*, que normalmente é tocada em D, está em E. Em todas as faixas podemos identificar, com algum esforço e apesar de ser uma tarefa difícil, os violões tocando em sua afinação real e o bandolim tocando na afinação que não é a sua usual.

A partir da análise desses detalhes, descobrimos que Luperce por vezes tocava o bandolim afinado um tom acima. Enquanto sua afinação usual é *sol – ré – lá – mi* (das cordas mais graves para as mais agudas), o bandolim do Luperce estava afinado em *lá – mi – si – fá sustenido*. Assim, o instrumento atua como transpositor. Ele interpreta a música Improviso em uma digitação que soaria como F Maior na afinação natural do instrumento; nessa afinação, porém, ela soa em G Maior. Essa transposição se aplica a todas as outras faixas. O bandolim dele, nessas condições, atua então como um instrumento afinado em D.

Por que Luperce afinava o bandolim um tom acima em algumas ocasiões? Podemos pensar em algumas hipóteses possíveis. Uma pode ser o gosto pelo timbre do instrumento com as cordas mais tensionadas, mais agudas. Ou talvez as cordas de bandolim da época simplesmente não fossem muito tensas e Luperce achasse melhor afiná-las mais altas. Outra possibilidade é a de que o bandolinista usasse essa afinação para aumentar a projeção do som do seu instrumento. Com uma afinação mais tensa, com notas mais agudas, o bandolim acaba tendo mais projeção sonora. Barboza (2004) reforça que Luperce se superava pois era da época em que não existia amplificação. Ele tocava junto com instrumentos de metais, com seu bandolim de madeira e cordas. Em uma época em que as apresentações eram acústicas. O bandolim ficava em uma posição prejudicada por ser um instrumento de pouca projeção sonora e que tem uma sustentação curta, como menciona Duarte (2016). Essa diferença de volumes ainda aumenta quando o bandolim está atuando como solista, papel que Luperce representou muito bem, como um dos pioneiros. Aliás, segundo Barboza (2004), ele é essencial para a consolidação do instrumento na música brasileira, como solista e acompanhante.

O contexto em que Luperce estava inserido, o cenário e a realidade de sua época se mostram quando o ouvimos tocando o bandolim. Sua maneira agressiva de tirar o som (uma sonoridade buscada na época por muitos instrumentistas, Jacob foi um ponto fora da curva), sua palhetada mais rígida, com o pulso mais firme que a de bandolinistas como Jacob e Armandinho, sua fama de ser um músico mais virtuosístico do que sensível - tudo isso advém de sua história. Jacob, em depoimento ao Museu da Imagem e do Som, em 1967, afirma não gostar do som do bandolim e ter buscado técnicas para melhorar sua sonoridade. Segundo

Barboza (2004), Luperce, em contraste a Jacob, gostava do som do bandolim e buscava evidenciá-lo em suas interpretações. O bandolinista não hesitava em explorar o timbre do instrumento e fazia acordes utilizando as quatro cordas, *tremolos* utilizando duas cordas (com fortes dinâmicas) e etc. Com a afinação ainda mais aguda, o timbre característico do bandolim, fica ainda mais em evidência.

Assim, o LP *Luperce Miranda interpreta Luperce Miranda* mostra um lado diferente do bandolim, atuando como instrumento transpositor. Portanto, neste trabalho estarão presentes duas partituras do *Improviso* do Luperce. Uma em G, representando a gravação em sua tonalidade original, para podermos basear nossa análise como um todo, e uma em F, para a análise do bandolim atuando como instrumento transpositor, para mergulhar nos detalhes de interpretação específicos do instrumento. Depois de identificada essa questão, confirmei na leitura de Sá (2005) essa prática de Luperce, quando o bandolinista Joel Nascimento, em entrevista ao autor, explicita tal costume, dizendo que Luperce gostava de afinar o bandolim um tom acima por sua preferência por sons mais agudos.

Com a formação de quinteto, o regional tem o bandolim como instrumento solista, três violões de seis cordas, um exercendo o papel harmônico e de contraponto, como se fosse um violão de 7 cordas, e os outros dois violões trabalhando o papel harmônico e rítmico, e um pandeiro, completando com a parte percussiva. Cada um exerce seu papel perfeitamente, sem invadir o espaço do outro instrumentista, mas mesmo assim é notória a característica livre da gravação. É tão interessante que notamos erros em alguns pontos dela, justamente por se tratar de um improviso real, do início ao fim. Um exemplo é o choque de melodia com harmonia e o choque de harmonias entre si. Esses detalhes não tiram a beleza e a importância da gravação, pelo contrário, eles acabam por contextualizar a realidade vivida no momento pelos músicos, trazendo uma característica muito real a ela. É bom ouvir inclusive esses percalços para aguçar o ouvido, é um bom estudo. Os acordes que estão entre parênteses na partitura representam momentos em que os violões se desencontram na harmonia na música. Por exemplo, nos compassos 12 e 13, em que um violão já muda o acorde para Am (segundo grau menor na tonalidade da música – G Maior), o bandolim baseia sua melodia também em cima dessa harmonia, enquanto outro violão mantém o acorde anterior de G. No compasso 38, o choque de acordes fica ainda maior - enquanto Luperce baseia seu fraseado em cima de um acorde de C#º, um violão faz um acorde de Cm e outro faz um C/E no compasso 38 e um Cm/Eb no compasso 39. Nessa situação, podemos perceber algumas notas que se chocam, como o *mi* e o *mi bemol*, o *dó* e o *dó sustenido*. É fácil de escutar, principalmente com fones de ouvido. Um detalhe que

ajuda na escuta dos instrumentos e no entendimento do que cada um está fazendo é que eles estão divididos na gravação. Com os fones, escuta-se o bandolim no centro, com um pouco mais de volume no ouvido esquerdo, um violão aparece mais do lado esquerdo, enquanto os outros violões estão mais evidentes do lado direito e o pandeiro no centro. Na partitura, todo acorde que estiver entre parênteses indica um choque que aconteceu na gravação - nem sempre os violões estão fazendo esses acordes. Não convém comentar todos os casos aqui, mas estão todos sinalizados na partitura e podem ser compreendidos junto com a gravação. Outro desencontro entre os músicos acontece no final da música. O bandolim e dois violões acabam juntos, enquanto o outro violão de seis cordas e o pandeiro sobram um tempo. Esses detalhes fazem parte do contexto da gravação e se conectam com a informalidade das rodas de choro, retratando a realidade de como foi feita essa gravação.

Outro aspecto que merece ser frisado antes de nos aprofundarmos nos detalhes da improvisação de Luperce é a interpretação de cada instrumento dentro da gravação, o papel e a forma de tocá-los que, juntos, caracterizam a linguagem do choro. Em consonância com o jeito de se tocar dos regionais da época, o pandeiro, cuidando da pulsação da música, faz o “chão” com a figura rítmica do choro sem nenhuma virada do início ao fim da música. Essa forma de se tocar é chamada informalmente de “cara-crachá” no meio dos chorões, representando o som feito por esse padrão rítmico. Com o passar dos tempos, os pandeiristas começam a se portar de maneira mais livre dentro das interpretações dos choros, tendo cada vez mais espaço. Os violões de seis cordas cuidam da harmonia, do suingue, fazendo levada também na música inteira, e dos contrapontos e inversões. Um faz a levada característica do violão de seis cordas, propriamente dita, enquanto outro (que está mais audível na gravação) faz a levada exercendo o papel de um cavaquinho dentro de um regional. O terceiro se aproxima da linguagem do violão de sete cordas, complementando com fraseados de contraponto, atuando também como um improvisador durante toda a música. Podemos perceber na gravação que este está sempre com o baixo “caminhando” durante a *performance*, fazendo inversões e fraseados que conversam com a melodia tocada pelo bandolim, embelezando e dinamizando a música e os seus caminhos harmônicos. O violonista utiliza muitos intervalos diatônicos dentro da escala para conceber seus caminhos de baixo, buscando as inversões dos acordes. Utiliza também a escala cromática e de vez em quando arpejos. Outro aspecto importante é como cada violão trabalha em uma região específica, cada um respeitando seu espaço, fazendo com que o acompanhamento, que é a base para o solista tocar, fique mais cheio, mais agradável de se ouvir.

Tudo indica que a gravação tem forma e harmonia (apesar de ser um pouco instável em alguns momentos) definidas, que o bandolinista usa como base para sua criação. Vamos abordar, primeiramente, a forma. “Sem organização, a música seria uma massa amorfa, tão ininteligível quanto um ensaio sem pontuação, ou tão desconexa quanto um diálogo que saltasse despropositadamente de um argumento a outro” (SCHOENBERG, 1990, p. 27). A música começa com um instrumento entrando de cada vez, trazendo o *suíngue*. No primeiro compasso, entra um violão e, no segundo compasso, outro. No terceiro compasso, entra o pandeiro e no quinto entra o último violão, para completar a parte do acompanhamento. Logo depois, mas ainda no mesmo compasso, um pouco a frente, entra o bandolim com a melodia, iniciando a música que leva a forma A-A-B-B-A-B-B-A (indicada na partitura). A partir dessa forma, o bandolinista desenvolve a melodia, respeitando a harmonia definida para cada parte. Uma observação curiosa é que a harmonia da parte A, que está na tonalidade de G Maior, se mantém, mesmo com alguns pontos não muito bem definidos, enquanto a harmonia da parte B, que está na tonalidade de Em (relativa de G), se altera em um momento. Ela foi apresentada quatro vezes, sendo que apenas da segunda vez a harmonia se mantém nos acordes de B7 (dominante) e Em (tônica); das outras três vezes a harmonia vai para Am (quarto grau), com uma preparação anterior (E7)²⁵. Isso pode ter se dado pelo fato de ser uma improvisação e, como tal, feita na hora. Talvez os violonistas, que cuidavam da parte harmônica, tenham sentido a melodia de Lupercé caminhando para essa harmonia e a seguiram de forma natural, sendo que da primeira vez eles tocaram de forma diferente. Ou talvez fosse algo combinado previamente: a primeira vez da parte B com uma harmonia e a segunda com outra.

A forma tradicional do choro tem duas ou três partes, dependendo da música, do compositor e da época. É comum uma das partes modular para a tonalidade relativa, como acontece nesse caso (G e Em).

Lupercé compõe alguns motivos que norteiam a música, tanto na parte A quanto na parte B, e se apoia neles, reinventando-os e transformando-os com variações, respostas e criação de novos motivos que produzem sentido. Essa abordagem resulta no surgimento de uma identidade para a música, mesmo que a execução seja improvisada do início ao fim. As ideias não ficam soltas no ar, descontextualizadas, pelo contrário, cria-se assim uma unidade para a música. Schoenberg (1990, p. 35) diz que “até mesmo a escrita de frases simples envolvem a invenção e uso de motivos, mesmo que, talvez, inconscientemente. Usado de maneira consciente, o

²⁵ FARIA (2007) explica sobre conceitos de harmonia, elucidando questões sobre a harmonia funcional, que é o conceito harmônico aplicado no choro.

motivo deve produzir unidade, afinidade, coerência, lógica, compreensibilidade e fluência do discurso”. Como exemplo, pode-se citar a ideia iniciada nos compassos 9, 10, 11, 12 e 13, que se repete com variações nos compassos 37 ao 45 e 101 ao 109, um dos motivos principais da música. E, ainda, a melodia é baseada no motivo melódico inicial, que aparece nos compassos 5, 6 e 7. Os motivos rítmicos das duas são o mesmo e os melódicos se conectam, visto que o primeiro (5, 6 e 7) é baseado no arpejo de G6 descendente e o segundo (9, 10 e 11) no mesmo arpejo ascendente. A ligação dos seus fraseados trazem coerência para a improvisação.

O motivo apresentado em cima do acorde de Am, nos compassos 14 e 15 (com anacruse), também se repete com variações nos compassos 45 e 46, 110 e 111. Essa mesma figura melódica se repete no compasso 21 e se desenvolve nos 3 compassos seguintes, só que nesse caso baseado no acorde de G (a mesma melodia se repete nos compassos 53 a 56).

A parte B também é construída em cima de um motivo, que é apresentado nos seus primeiros compassos (anacruse do compasso 70). É uma frase (compasso 70 e 71) baseada no arpejo de B7, com tensões (b9 e b13), que termina na nona de Em (*fá suspenso*), complementada sempre com uma frase baseada no arpejo de Em. Em praticamente todos os inícios da B, exceto o último - em que ele resolve dar outro clima à música e faz uma levada no bandolim -, Luperce toca frases que se baseiam em um mesmo motivo, mas sempre trazendo alguma coisa nova. Essa é uma das fortes características do choro, a conexão das melodias com abordagens sempre diferentes. Sá (1999, p. 60) diz que “faz parte do choro entender o chamado improviso através de um pensamento melódico-improvisatório baseado na própria melodia do choro que está sendo executado”. Como Luperce está criando na hora, a mesma melodia que ele improvisa, ele adapta e cria em cima.

Luperce, em uma reapresentação da parte B, relembra um motivo criado na primeira vez em que tocou essa parte. O motivo dos compassos 78 ao 81 começa de acordo com a harmonia E7 – Am (compassos 78 e 79) que acontece no momento e é construído com cromatismos iniciados e terminados em notas do arpejo diminuto, quando o acorde diminuto (F° ou qualquer uma de suas inversões) funciona como dominante (E7(b9)), que é a função do acorde do momento (E7) (de acordo com a harmonia funcional). Nos compassos que seguem (80 e 81), o motivo é completamente baseado no arpejo da tríade de Am, onde o artista faz saltos com os intervalos.

Dos compassos 138 ao 141, esse motivo é reformulado e reapresentado com pouquíssimas variações, só que transposto para a harmonia B7 – Em. Esse tipo de construção

melódica, baseada na criação, desenvolvimento e resposta de motivos traz o nexos e a beleza de uma composição feita com todo o cuidado para a improvisação daquele momento. Poucos intérpretes conseguem tocar desse jeito. É possível identificar a mistura da improvisação parafraseada (pegando aspectos da melodia), da formulada (quando ele utiliza frases que já são parte de seu repertório) e a motivada (que se baseia em motivos) - Kernefeld (1983). Outro motivo que se repete, é apresentado nos compassos 118 ao 121, e é repetido com variações, uma oitava acima, nos compassos 167 ao 169.

O bandolinista utiliza principalmente arpejos para criar seus caminhos melódicos. O motivo básico da música, que se repete no decorrer dela, é criado em cima de um arpejo de G6, inicialmente descendente, para depois virar ascendente e se manter assim até o fim da música. Durante toda a música, Luperce gosta de se basear nesse arpejo nas horas em que a harmonia descansa na tônica - G - utilizando as notas *sol, si, ré e mi*. Cabe ressaltar que, como o bandolim está afinado um tom acima, a digitação que o artista faz é da tonalidade de F Maior – assim, as notas da digitação seriam *fá, lá, dó e ré*, soando um tom acima.

Até o fim da música, vários motivos são criados em cima de arpejos crus, sem nenhuma nota adicional, como em todos os compassos de C#° que aparecem nos finais das partes A, e nos compassos 74 (B7), 80 e 81 (Am), 98 e 99 (B7(b9)), 112, 113, 114 e 115 (D), 136 (Em), 142 e 143 (E7b(9)), 144 (Am), 158 e 159 (E7(b9)), 160 e 161 (Am), dentre outros compassos. O bandolinista utiliza-se de arpejos, alternando a ordem das notas. Em outros casos, Luperce alia os arpejos com diferentes elementos como escalas, diatônica ou cromática, e notas de aproximação. Ele gostava de apoiar-se principalmente em notas do acorde ou em notas da escala do acorde nos tempos fortes. Praticamente não usava notas dissonantes ou que causassem muita tensão ao acorde.

A improvisação baseada em arpejos pode ser muito criativa e agradável aos ouvidos – tipo de improvisação vertical, segundo os conceitos de Russell (2001). Luperce sabia explorar muito bem sua criação de forma que, mesmo tendo como característica mais forte a exploração dos arpejos, a improvisação não soe repetitiva ou pobre. Pelo contrário, ela se apresenta de forma muito consciente e coerente, tornando-se de fato uma composição que apresenta diversas variações.

Uma característica marcante de Luperce é que ele tocava utilizando muitas vezes mais de uma voz no instrumento, de forma polifônica, trazendo acordes de duas ou três notas em suas criações. Isso não era muito usual para os bandolinistas da época e nem para os que a ele

se seguiram, por muitos anos. Armandinho tocava também pensando no instrumento da mesma forma em alguns momentos. Jacob tem registros de arranjos polifônicos citados por artigo de Duarte (2014) e muitas vezes pensava assim ao tocar. Na contemporaneidade, como consequência do trabalho de músicos que transformaram o instrumento, como Hamillton de Holanda, o bandolim é tratado frequentemente como um instrumento polifônico, especialmente o bandolim de 10 cordas. Mas vemos que desde os primeiros registros de uso do instrumento já existiam intérpretes que aproveitavam as quatro cordas duplas pra criar diferentes sonoridades. Isso traz novas sonoridades e uma identidade própria, peculiar de Luperce, para a interpretação.

Em vários momentos, o bandolinista adiciona vozes à melodia principal, de acordo com a harmonia, trazendo caminhos interessantes. As outras notas que ele acrescenta também têm um sentido melódico e desenvolvem um caminho de voz. Por exemplo, no final da parte A, quando toca os acordes de A7 e D7 para finalizar no G (compassos 34, 35 e 36), Luperce faz uma voz que caminha do *dó sustenido* (terça de A7), passando pelo *dó natural* (sétima de D7) e terminando no *si* (terça de G), de forma a criar uma voz cromática. A voz do meio passa pelo *sol* e *mi* (sétima e terça de A7), permeando o *fá sustenido*, que chega como terça de D7, e finaliza no *sol* (tônica). Isso tudo sem esquecer da melodia principal (que inclusive se mistura com a voz do meio), que é a voz mais aguda, utilizando o *si* (nona de A7), o *lá* e o *sol* (tônica e sétima de A7), o *fá sustenido*, o *lá* e o *ré* (terça, quinta e tônica de D7) para finalizar na tônica (*sol*), como tradicionalmente se encerra uma parte de um choro.

Mais à frente, dos compassos 85 ao 97, quase que por uma seção inteira da parte B (correspondente ao compasso 86, com anacruse, ao 101), Luperce cria uma melodia de duas vozes, sendo que a voz mais grave é uma terça abaixo da melodia principal (alternando entre terça menor e maior, de acordo com a harmonia do momento), criando uma melodia paralela à mais aguda. Ele ainda coloca a melodia principal sozinha em alguns momentos, em alguns fraseados mais rápidos ou quando julga interessante. Quando acaba a frase polifônica, emenda com um arpejo de B7 (com uma nona bemol, com o uso da nota *dó*) em semicolcheias, até encerrar a parte B na tônica (*mi*). Esse tipo de fraseado com mais de uma voz criado por Luperce traz outro ar para a música, sobretudo em função da rítmica que ele cria, que traz o balanço da música brasileira.

Em outros momentos, faz frases polifônicas que trazem notas bonitas melodicamente, mas que têm o foco prioritariamente no ritmo, para trazer uma levada ritmada à sua interpretação. É o que acontece nos compassos 36 e 37, 104 e 105, 175 e 176 e no final da

música, nos compassos 196 e 197. Inclusive, em um momento do choro, no início da última apresentação do B, durante seis compassos (151 ao 156), Luperce para de fazer a melodia e passa a fazer acompanhamento com os outros músicos, exercendo um papel harmônico rítmico com o bandolim.

Com a análise da improvisação de Luperce, é possível perceber a semelhança entre sua linguagem de compositor e sua linguagem de improvisador. Isso também é identificável de certa forma em Jacob, como explicitado, posteriormente, nesta pesquisa. Jacob foca sua improvisação na linguagem da própria composição que está sendo interpretada (no caso *Noites Cariocas*, dele mesmo) e parece que discorre sobre ela trazendo variações e floreios. Luperce também faz isso, mas traz elementos ainda de outras composições suas para a improvisação, como se fosse uma construção natural de suas ideias.

Sua forma polifônica de pensar o instrumento está muito presente, por exemplo, na sua valsa “Quando me Lembro”, uma das mais importantes do repertório do bandolim. Em sua execução, há um momento em que o bandolim apresenta duas vozes, que soam como dois caminhos distintos que se somam, em uma técnica criada por Luperce. Sá (2005) explica essa técnica chamada *duo-style*, exemplificando com um trecho da partitura da valsa. O autor diz que essa técnica é vinda do bandolim italiano.

Uma frase que se identifica bastante com o estilo de Luperce e também está presente nessa sua improvisação aparece, em seus devidos contextos, nos compassos 13 ao 15, 21, 45, 110, 175 e 180. Nesse motivo, ele toca uma nota do arpejo (pensando em tríades), seguidas de duas notas que permeiam a nota do arpejo, e finaliza em outra nota do arpejo. Por exemplo, em Am (compasso 13, segundo tempo), pensando em tríade, ele começa na nota *dó* (nota do arpejo, terça de Am), toca o *sol susenido* (sétima maior, fora do arpejo), depois o *si* (nona, fora do arpejo) e termina no *lá* (tônica), que fica no meio das duas notas tocadas anteriormente. Esse mesmo fraseado faz parte da sua composição *Picadinho à Baiana*, em que ele inicia com a mesma frase transposta para C Maior e a desenvolve em cima desse motivo. A conexão de sua improvisação com sua composição mostra que ele pensa no improviso como pensa quando compõe.

O fraseado de Luperce traz o swing característico da música brasileira para a sua interpretação. Podemos perceber em alguns pontos que as frases, mesmo com poucas notas, trazem consigo esse viés. Por exemplo, nos compassos 48 ao 52 (em que ele fica deslocando a acentuação rítmica), 57 ao 61, 118 ao 120 e 129 ao 132. Mas, além disso, é claro que trazem o

virtuosismo, que é definitivamente uma das marcas registradas do instrumentista. Não é fácil improvisar um tema construído majoritariamente com semicolcheias, nesse andamento, com essa fluência, com tanta precisão, coerência e criatividade. Luperce evidencia seu domínio do instrumento nessa gravação.

A familiarização com esse tipo de construção melódica de forma muito rápida se deve muito ao domínio da linguagem do choro, que é um gênero musical extremamente complexo de ser interpretado, em diversos sentidos. Sá (1999) diz que, por conta da riqueza musical do choro, de suas composições, muitas vezes a improvisação, apesar de muito abordada e aclamada no gênero, pode ser até prescindível, com o intérprete atendo-se apenas a aspectos interpretativos de ornamentação. Quando os chorões dominam o repertório do gênero, entendendo e sabendo executar a melodia e a harmonia deles, o entendimento da música como um todo se expande por conta de sua riqueza. Isso sem contar o crescimento técnico que se adquire com a aprendizagem do repertório, que influencia a velocidade do pensamento do músico. E Luperce, que é um compositor muito aguçado, improvisa então com ainda mais naturalidade.

O bandolinista se diferencia de outros também por gostar de utilizar cordas presas em suas interpretações. Isso pode acontecer em decorrência de uma preferência timbrística, já que a nota dada em uma corda presa soa de maneira distinta àquela soada com a corda solta, ou por uma questão técnica particular²⁶. A maioria dos bandolinistas, principalmente os mais antigos, utiliza muito as cordas soltas, por ser uma questão de tradição da técnica do instrumento e por questões sonoras. Isso faz com que utilizem mais a primeira posição do instrumento (relativa à mão esquerda). Luperce já transitava entre as posições do instrumento com mais facilidade, como faz nos compassos (chegar na partitura em Fá Maior) 57 ao 60, 85 e 93 (quando ele troca de posição para acrescentar vozes), 136, 145, 161, 162 e 166 ao 171.

No livro *Luperce Miranda, o Paganini do Bandolim* (BARBOZA, 2004, pp. 10 e 11), Hamilton de Holanda escreve a abertura e diz: “vendo Luperce tocar, até parecia fácil. Seus dedos passeavam pelo braço do instrumento. E ele tinha essa facilidade em qualquer parte da escala de seu nobre instrumento. Digo isso porque quanto mais perto da boca do bandolim, menores as casas, menor o espaço para os dedos e maior a dificuldade. E pra ele era moleza. Claro que a custo de muitas horas de cumplicidade. Conhecia muito bem os acordes. Sabia usar

²⁶ Para um bandolinista, o estudo das melodias utilizando cordas presas é ótimo, para se atingir um maior nível técnico e de intimidade como o braço do instrumento, para se adquirir uma maior habilidade para tocar em outros tons com muitos sustenidos ou bemóis e para a exploração de novos timbres no instrumento.

do virtuosismo em prol de sua música. Cito como exemplo a Valsa Concerto "Quando me lembro". Os dedos percorrem praticamente toda a extensão possível. E que beleza de obra. Linda, difícil, alegre, triste. Considero esta música um desafio para o bandolinista que quer atingir o nível máximo de técnica, se é que isso existe”.

Nos compassos 181 ao 188, já mais para o final da gravação, Luperce brinca com o tempo das notas e com sua interpretação, utilizando o *trêmolo* como ornamento para emitir notas longas, já que o bandolim é um instrumento de ataque, que tem o tempo de duração das notas curto. Segundo Duarte (2016, p. 42), “o bandolim tem sua sonoridade fortemente associada ao uso do *tremolo*. Por características timbrísticas próprias, o envelope sonoro do instrumento é marcado por sustentação e relaxamento curtos, sendo necessário lançar mão de efeitos que causem a ilusão da permanência do som. Conseguindo com a rápida repetição de uma ou mais notas através do ataque da palheta, o *tremolo* é tradicionalmente utilizado para simular a sustentação de uma nota.”

Essa parte (181 ao 188) se distingue de toda a interpretação da música, mas também traz um suingue e uma característica livre de interpretação que remetem à liberdade da criação da música brasileira. Quando Luperce interpreta essa notas, dá a sensação de que ele está flutuando pela parte rítmica da música, deslocando as acentuações, enquanto os outros instrumentistas mantem a rítmica o acompanhamento. Nos compassos finais (193 ao 197), ele sobe a oitava da melodia que encerra a parte A, o que enaltece a melodia e traz uma sensação de finalização para a música. Então, o grupo termina os dois últimos compassos, fazendo uma levada juntos.

Diferentes aspectos podem ser ressaltados na análise da improvisação de Luperce. Primeiramente, podemos classificá-la como idiomática. Apesar de ser improvisada do início ao fim, sem um tema definido, sua interpretação está vinculada ao gênero choro em todos os aspectos: rítmico, melódico, harmônico, de formação instrumental, de forma, dentre outros. Podemos classificá-la também, como em quase todos os casos tratados nesta pesquisa, como uma improvisação vertical, visto que a melodia criada por Luperce é baseada na harmonia recorrente que os violões estão tocando, utilizando arpejos como a maior base para construir suas linhas melódicas.

Ao buscar definir a criação de Luperce segundo os conceitos de Kernfeld (1983), evidencia-se a riqueza da improvisação no choro. Na interpretação de Luperce Miranda existe uma mistura de elementos da improvisação parafraseada, da motívica e da formulada, que se unem para construir o todo. A improvisação motívica aparece a partir do momento que Luperce

cria motivos e desenvolve o choro em cima deles, como já explicitado anteriormente. A improvisação formulada aparece em frases que o bandolinista evidentemente já possuía em seu repertório, inclusive transpondo e explorando melodias similares, e utiliza de forma a criar uma melodia coerente. A improvisação parafraseada surge porque Luperce cria uma melodia para o choro, compõe realmente uma música em seu processo de improvisação, e desenvolve outras melodias, variações, ornamentações, reinterpretações à melodia proposta por ele mesmo, que constituiu o choro.

Muitos aspectos dessa gravação são extremamente interessantes e a improvisação de Luperce carrega consigo uma bagagem imensa de sabedoria do choro e da música brasileira de forma geral. A partir dessa análise e das outras que serão aqui realizadas, é possível identificar várias diferenças entre a abordagem da improvisação no choro quando relacionada a outros gêneros.

De acordo com Sá (1999), o choro tem uma receita que o identifica. E Luperce a conhecia muito bem, a ponto de gravar uma faixa improvisada e a interpretar tão bem dentro das características do gênero que ela se aproxima de fato a uma composição, aquela classificada com um belo choro. Essa é a forma que um chorão tradicional e genial pensa suas improvisações.

As características mais marcantes de Luperce na construção da sua linguagem, sem ordem de importância, são: 1. a utilização do bandolim como instrumento polifônico, incomum para a maioria dos bandolinistas de oito cordas; 2. a utilização do bandolim como instrumento transpositor, afinado um tom acima, prática também rara entre os bandolinistas 3. a criação e o desenvolvimento de motivos, aproximando a linguagem da improvisação à linguagem de composição; 4. a abordagem rítmica de seu desenvolvimento melódico; 5. a utilização de arpejos como elemento mais presente, típica da linguagem do choro e do tipo de improvisação vertical; 6. o virtuosismo.

4.2 Joel Nascimento

Um dos grandes bandolinistas representantes da escola de Jacob do Bandolim, Joel Nascimento traz consigo marcas muito fortes da linguagem desse grande chorão, e também de Luperce, evidentemente, porém não deixa de apresentar sua identidade forte com o bandolim. Como poucos, ele transita de forma elegante entre o choro, o samba, a música popular brasileira

e a música erudita. Joel tem estilos de tocar e de improvisar muito peculiares e característicos, adquiridos com a experiência vivida em cada contexto musical em que estava inserido, marcando época com seu instrumento. É um músico completo, que sabe encaixar o bandolim muito bem em diversos contextos. Essa pluralidade é fator determinante para a construção estética da sua improvisação.

Por ter atuado em gravações muito significativas como solista, Joel sempre desenvolveu muito bem esse papel - já intrínseco dos bandolinistas brasileiros dos tempos pós Luperce Miranda. Mas, além disso, ele atuou durante muitos anos ao lado de grandes artistas em shows e gravações, como Paulo Moura, Roberto Ribeiro, e João Nogueira, desenvolvendo também seu lado de músico acompanhante. Nessas ocasiões, Joel às vezes fazia a parte harmônica da música e com frequência fazia a parte dos comentários melódicos em resposta à melodia, produzindo um diálogo com o músico solista ou com o cantor, sempre respeitando o resultado final da música como um todo. Uma amostra representativa do trabalho de Joel pode ser encontrada em gravações como *Chorinho pra você*, com Paulo Moura²⁷, *Quem lucrou fui eu*, com Roberto Ribeiro²⁸, e “Espelho”, com João Nogueira²⁹. Em todas as gravações, Joel deixa sua identidade ao tocar o bandolim.

Essa vivência foi importante para o desenvolvimento de sua linguagem como instrumentista. Compondo grupos em que o bandolim não é o instrumento solista principal, Joel sabe lidar com a música de modo completo, e pensa no bandolim para compor de forma adequada o conjunto, em uma visão geral. Além disso, é possível identificar a malemolência adquirida por Joel nos anos de imersão no meio musical do samba. O jeito como divide as células rítmicas traz balanço à música.

A interpretação de *Noites Cariocas*³⁰ tocada por Joel Nascimento e escolhida para análise foi realizada em um show ao vivo, ao lado de César Faria, no violão de seis cordas, e Paulinho da Viola, no cavaquinho. César foi um dos violonistas que acompanhou Jacob durante muitos anos, compondo o importantíssimo conjunto “Época de Ouro”. Além disso, é pai de Paulinho da Viola, que acabou por se tornar um grande chorão, compositor de choros lindos e marcantes. A abertura do show é tocante, em função do encontro musical entre pai, filho e amigo de longa data - Paulinho da Viola fala sobre como estava contente em participar de uma

27 Álbum *Mistura e Manda* (1983).

28 Álbum *Fala meu povo* (1980).

29 Álbum *Espelho* (1977).

30 Disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=tdRxnBpsWXQ>.

noite daquelas, ao lado de Joel Nascimento e de seu pai, César Faria, e sobre como foi feliz ao crescer vivenciando os momentos em que seu pai tocava junto com Jacob. Ressalta a grandeza de Joel, como bandolinista vindo da escola de Jacob, e de seu pai, e fala um pouco dos papéis de cada instrumento dentro do estilo. Diz-se muito emocionado pela oportunidade e encerra sua fala dizendo: “hoje eu estou aqui como um chorão, convidado, e muito honrado com isso”³¹.

Joel Nascimento é um músico que sabe explorar a improvisação em suas interpretações, mas como um autêntico chorão tradicional, ele às vezes se contém. Na apresentação em que toca a interpretação escolhida – disponibilizada em alguns vídeos no Youtube - em certas músicas, Joel improvisa de forma mais livre, e em outras, toca apenas o tema do choro, de forma mais rígida, apresentando apenas pequenas variações, como, por exemplo, fez na valsa *Santa Morena*³². Já no choro *Doce de Coco*³³, ele faz comentários e variações lindas, com uma sensibilidade impressionante. Improvisa mais livremente na parte B, retomando o tema no meio e no final, assim como faz no *Noites Cariocas*. Nessa interpretação de *Doce de Coco*, é possível identificar diversos fraseados com características muito similares às dos que Joel usa na música *Noites Cariocas*, mostrando que o bandolinista realmente tem uma identidade em suas criações. Um detalhe é que as três músicas aqui comentadas são de Jacob do Bandolim, o que mostra o peso que suas composições têm na formação do repertório do choro para o instrumento e especificamente para Joel.

Joel gravou *Noites Cariocas*, anos depois, no disco *Relendo Jacob do Bandolim* – em uma gravação de estúdio. Podemos nela notar o mesmo estilo improvisacional marcante do bandolinista. Inclusive, ele repete algumas frases nas duas interpretações.

A gravação de *Noites Cariocas* para o DVD *Ao Jacob, seus bandolins*³⁴ (2008) é muito interessante e representativa, por unir diferentes gerações do choro: Joel Nascimento, Hamilton de Holanda e Rogério Caetano. Ao ouvi-la, é perceptível a transformação que ocorreu na abordagem estética do gênero, na sua linguagem e na forma de ser tocado ao longo dos anos. A improvisação tem cada vez mais espaço dentre os arranjos e, nessa gravação, pode-se dizer que é um dos principais elementos que compõem a música. A primeira diferença notável é a de andamento. Hamilton e Rogério são dois dos principais representantes do movimento do choro de Brasília, cujos intérpretes apresentam, em geral, a característica de tocar os choros em

31 Abertura disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=eIB2aSU5lpE>

32 Abertura disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=eIB2aSU5lpE>

33 Disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=zzT6X0bd1oY>

34 Disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=cTw8zICDZyg>

andamento mais rápido. A forma livre com que tocam suas interpretações também ficam registradas na gravação, e é fascinante observar a diferença de abordagem técnica e estilística na improvisação de Joel, Hamilton e Rogério.

No que se refere à análise da gravação foco desta pesquisa, pode-se perceber que, no trio, afinados em Lá = 442Hz³⁵, Joel cuida da parte melódica do início ao fim com seu bandolim; César Farias, com seu violão de seis cordas, cuida da parte harmônica e da condução dos baixos, trabalhando muito bem as inversões dos acordes e fazendo algumas baixarias em momentos oportunos; Paulinho da Viola transita entre a parte harmônica e a parte rítmica, papel usual do cavaquinho em regionais. Mesmo sem o regional completo, sem um violão de sete cordas para executar as baixarias e um pandeiro para cuidar da parte percussiva do grupo, os músicos acompanhantes, por sua vasta experiência, preenchem muito bem os espaços. É bonito de ver o suingue que César Farias coloca em seu violão, do início ao fim da música, e o balanço de Paulinho da Viola no cavaquinho. Essas são marcas que caracterizam muito a música brasileira e encantam o mundo, quando apresentada no exterior.

Na partitura, a harmonia está indicada apontando os ricos caminhos de baixo que César Farias faz. As cifras em parênteses (compassos 46 e 143) indicam que naquele momento as harmonias entre o cavaquinho e o violão não coincidiram totalmente, o que faz parte do contexto de uma apresentação ao vivo e se encaixa à proposta desta pesquisa. Dois momentos interessantes da interpretação do violão acontecem no compasso 81, em que o artista faz uma baixaria com o início da frase colado à melodia do bandolim (duas oitavas abaixo) e, no compasso 60, quando ele suinga o acorde no violão, trazendo o acorde de Am6 meio tom abaixo e subindo novamente. O violão de César Farias traz muita elegância e segurança ao acompanhar o solista que o fez tocar com instrumentistas como Joel e Jacob do Bandolim, integrando o Conjunto *Época de Ouro*, que tem sido uma das maiores referências de trabalho de regional de choro, durante muitos anos.

A forma da gravação segue basicamente a tradicional de *Noites Cariocas*, incluindo apenas uma breve introdução: Introdução-A-A-B-B-A-Coda. Côrtes (2012) diz que tradicionalmente “os choros de duas seções têm o seguinte formato: AA BB A” (p. 43). Ainda afirma: “no caso de choro de duas partes, geralmente o improvisado é construído sobre a harmonia

35 A afinação Lá = 442Hz é mais usada em ocasiões de concertos eruditos ou em contextos de orquestra, enquanto na música popular brasileira é mais usual a afinação Lá = 440. Joel pode ter se acostumado com essa afinação um pouco mais alta em sua prática na música erudita.

da seção B” (CÔRTEZ, 2012, p. 43). Joel realmente improvisa mais livremente na parte B, mas retoma a última parte A trazendo muitos elementos novos também.

O ponto forte da introdução é o suingue em cima do acorde G6. Quem inicia é próprio Joel, utilizando apenas a corda sol para dar o balanço, com uma rítmica que dá o andamento da música e que se encaixa com a levada do violão e do cavaquinho que entram na sequência, dando aquela sensação de balanço característica de música brasileira. Normalmente a música brasileira é sincopada, com os pontos fortes da melodia e do ritmo se deslocando em relação aos tempos fortes do compasso. Nessa introdução, Joel faz um suingue dando o tempo forte na cabeça dos compassos (1, 3, 5). É diferente do habitual e produz uma rítmica muito interessante e dançante, quando unida às levadas dos outros instrumentos.

Quando todos estão fazendo a levada juntos, Joel entra fraseando livremente em cima do acorde de G6, mas de forma muito breve e singela, sem exagerar. Ele utiliza a escala e o arpejo de G maior, com cromatismos, para criar sua ideia. Utiliza também a nota *si bemol* (terça menor, em cima de um acorde maior), chamada de *blue note*³⁶. Farias (1999) fala sobre a escala e sua aplicabilidade), nota que Armandinho gosta de utilizar bastante e que causa um efeito sonoro diferenciado. Termina com um ornamento habitualmente utilizado no bandolim, quando se dá a nota na sexta casa do instrumento, seca (já tirando o dedo da casa para ela não soar muito), junto com a corda solta de baixo (que é a nota principal da melodia). Nesse caso, ele utiliza o *dó suspenso* na corda sol e a corda *ré solta*. Esse efeito de *apogiatura* é mostrado por Sá (1999, p. 201). Curioso que essa introdução lembra a feita por Jacob na sua música *Remelexo*, em que ele fraseia em cima de um G6 e começa utilizando a *blue note*. Lopes (2016, p. 47) fala que “das primeiras gravações de Jacob, em 1948, a introdução do *Remelexo* apresenta um elemento expressivo bem característico do *jazz* e do *blues*, a tal *blue note* – 3ª menor sobre acorde maior ou dominante (...). Em situações como esta pode-se conjecturar, por parte do bandolinista, uma escuta que não se restringia ao repertório tradicional.”

Depois da introdução, a forma da música segue normalmente. Joel dá entrada na melodia da música e a interpreta como um bom chorão, trazendo variações melódicas e rítmicas, ornamentações, dinâmicas e fraseados que dão vida ao choro. Nos primeiros compassos do tema, já podemos ver as pequenas mudanças rítmicas e melódicas que aparecem em sua interpretação, se a compararmos com a gravação de Jacob. São variações que, apesar de

36 Nota originada da escala blues maior, a pentatônica acrescida de uma nota, a terça menor.

alterarem em certa medida a melodia original, não fogem do contexto da música e não prejudicam a mensagem a ser passada, o que confere grande beleza à interpretação de Joel.

É importante notar a forma como Joel divide ritmicamente a melodia, trazendo um balanço para a música, em contraposição à melodia original de Jacob. Essa “malandragem”, como com frequência é chamado informalmente esse jeito livre de interpretação do choro, foi adquirida em anos de vivência em rodas de choro e experiências atuando no cenário do samba nacional.

A sonoridade é um dos fatores mais importante para os instrumentistas. A palhetada é decisiva nesse ponto. Para o bandolinista exerce um papel um pouco crítico, visto que o bandolim é um instrumento em que praticamente todas as notas devem ser palhetadas, para que saia o som de cada nota definida; diferentemente de instrumentos como a guitarra, em que, com a técnica *sweep*, com apenas uma palhetada, pode-se tocar diversas notas. Joel palheta com a mão bem solta, utilizando grande movimentação com o braço direito, desenvolvendo movimentos completos. A pegada da palheta mostra uma leve inclinação na diagonal para cima, ao contrário da pegada de Jacob. Todos esses detalhes refletem diretamente na sonoridade criada por Joel. Nota-se que o bandolinista utiliza ligados em alguns momentos, mas na maioria das vezes ele palheta nota por nota, de forma alternada, inclusive nas frases rápidas, o que é técnica comum do instrumento. Sá (2005), em sua tese, mostra quadro detalhando a palhetada de vários bandolinistas. Sobre a de Joel, afirma que ele utiliza uma palheta “tamanho médio”, com “muito pouca flexibilidade”; que ele segura a palheta “entre a primeira e a segunda articulação do dedo indicador e o polegar”; e que a predominância dos movimentos é no “braço, antebraço, punho e movimentos circulares do indicador e do polegar” (p. 202). Uma das qualidades do vídeo é que podemos ver como os músicos tocavam.

A diferença na interpretação de Jacob já pode ser observada nos primeiros compassos do início da melodia da música (compasso 18 com anacruse). No compasso 19, Joel já altera a melodia original ao acrescentar a nota *ré sustenido*, que funciona como uma nota cromática de aproximação para a nota *mi* da melodia que segue. A forma livre com que ele interpreta os compassos 21, 22 e 23 está presente em sua interpretação durante toda a música. A interpretação de Jacob é um pouco mais tradicional e se baseia na figura rítmica inicial da música: pausa de semicolcheia, colcheia, seguidas de cinco semicolcheias, com a última ligada. Isso é característico da interpretação de Jacob, que gostava de criar um padrão e repeti-lo em suas interpretações, criando uma identidade coerente. Joel também cria padrões e os repete, mas já

interpreta de forma mais livre; em vez de se ater a esse padrão rítmico inicial, em cada compasso ele interpreta a frase de uma maneira diferente. Primeiro, inicia a melodia na metade da primeira parte do compasso (segunda colcheia), terminando a frase na última semicolcheia (ligada). No compasso seguinte, já inicia na segunda semicolcheia, terminando a frase na última colcheia. Depois, inicia na primeira semicolcheia, como no compasso anterior, mas acrescenta uma nota cromática na melodia, colocando a melodia para se encerrar mais uma vez na última semicolcheia (ligada).

Nos compassos que se seguem, detalhes de interpretação continuam a dar vida à música. Do compasso 25 para o 26, ele usa um trinado muito nítido na nota *fá sustenido*, que dura o compasso inteiro. No compasso 27, ele usa novamente a nota *ré sustenido* como nota de aproximação cromática antes do *mi* (melodia em cima do Am), repetindo a ideia criada no compasso 19 (melodia em cima do G), de acordo com a melodia do momento. A repetição das ideias cria uma identidade que traz coerência à interpretação. Em seguida, para a melodia dos compassos 29, 30 e 31 - aplicada em cima dos acordes de D7 e Am para G -, que é uma melodia similar à dos compassos 21, 22 e 23 - aplicada em cima do acorde de G para Am -, Joel já usa outra divisão rítmica, brincando com o tempo.

Continuando, Joel improvisa mais livremente, criando melodias utilizando escalas arpejos e cromatismos, norteado pela melodia original da música. Em alguns momentos, ele inclusive utiliza notas fortes da melodia que não pertencem à escala ou arpejo dos acordes, e ainda assim soa de forma bonita, natural.

Na sequência, Joel finaliza a primeira parte A do choro com melodia muito próxima à original de Jacob, apresentando apenas pequenas alterações, típicas de interpretações ao vivo dos chorões. Ao repetir a parte A, que se reinicia no compasso 50, Joel vem improvisando de forma mais livre (desde o compasso 48, final da primeira A para início da segunda A), durante praticamente toda essa parte, retomando a melodia original por completo apenas no final dessa seção (compassos 69 a 80). Essa forma de interpretação é tradicional do gênero: apresenta-se a melodia do choro pela primeira vez de forma mais aproximada à original para, depois, nas repetições, interpretá-la de forma mais livre, ao gosto do instrumentista. Percebe-se nessa repetição que o bandolinista se norteia pelo tema original, brincando com a melodia, recriando-a, mas sempre retomando a melodia do choro em certos pontos. Isso faz com que o ouvinte se remeta ao choro que está sendo tocado, situando-o na música, mesmo sem ter conhecimento

musical. Joel faz isso muito bem. Nessa parte, é notável a utilização de escalas e arpejos para criação de melodias bonitas que conversam com o tema original da música.

Outra característica marcante dos chorões é, ao tocar uma música, fazê-lo de forma parecida a gravações anteriores da mesma música por outros chorões. Isso se dá, provavelmente, devido à tradição do choro - como a maior parte da aprendizagem se dá por ouvido, os músicos aproveitam interpretações bonitas que outros chorões já criaram e não se atêm apenas à melodia que está escrita na partitura. Pessoa (2012) explica como em rodas de choro são tocados diversos arranjos/interpretações imortalizados por Jacob do Bandolim, de choros que não são dele. Isso é reflexo dessa prática.

Pode-se citar como exemplo o compasso 62, em que Joel faz uma frase que termina na tensão #5 (quinta aumentada), e soa muito bem, no acorde D7; Jacob faz a mesma frase, com uma pequena mudança rítmica, no compasso 46 (da partitura referente à sua gravação) e, exatamente no mesmo ponto da gravação de Joel, na primeira repetição da parte A. No mesmo compasso 46, Armandinho faz também essa variação, só que oitava acima em seu bandolim. Isso mostra como algumas interpretações se perpetuam no universo do choro.

Na parte B da música, Joel faz a primeira interpretação apresentando o tema com poucas variações melódicas. Uma variação interessante é no compasso 99, em que ele altera apenas uma nota da melodia, tocando um *ré* em vez do *sol*. Aparentemente seria uma mudança boba, mas é uma pequena variação de enorme singeleza, que traz um novo ar pra reapresentação dessa melodia. Detalhes sutis como esse fazem parte da beleza geral da interpretação musical.

Na frase do compasso 89 e nas duas seguintes, que se dão em resposta àquela, podemos observar diferença na melodia interpretada entre Joel e Jacob (compasso 73). São pequenas diferenças de interpretações, características do choro que o revestem de beleza. E Armandinho (compasso 73) interpreta de forma ainda muito mais livre, como em toda a sua interpretação na parte B.

Joel improvisa de forma mais livre na repetição da B, retomando sempre a melodia na hora em que essa parte vai para o quarto grau (Fá maior), do mesmo modo que Jacob faz em sua gravação. A linguagem de Joel é de um chorão tradicional, explorando muito bem as acentuações na interpretação, utilizando sua técnica de palhetada como aliada, trazendo suingue e balanço, utilizando escalas e arpejos. Na primeira seção – dos compassos 112 a 120 – Joel se baseia fundamentalmente em arpejos para construção do caminho improvisacional, começando

com um *suingue* com foco na nota *sol*, utilizando um cromatismo no compasso 112. Dos compassos 113 a 120, Joel utiliza apenas arpejos e mais nada. São os arpejos, respectivamente, G7(9) – C6 – C#º (que funciona como um A7(b9) em cima do acorde de A7) – A7(#5b9) – Dm. Na segunda seção, do compasso 129 ao 136, Joel mistura arpejo, escala e cromatismos.

Na volta para parte A, Joel continua improvisando, para retomar o tema apenas no final da música. Nesse momento, Joel se mostra mais arrojado e expõe seu virtuosismo, utilizando escalas e arpejos rápidos, com artifícios como *ghost notes*, que são notas que têm valor rítmico, mas muitas vezes são difíceis de serem identificadas em alturas. Mais uma vez, o bandolinista utiliza notas estranhas ao acorde (tanto ao arpejo quanto à escala), como no acorde diminuto (se apoiando no *si natural*), mas que soam inesperadamente bem. Segundo os conceitos de Russell (2001), esse é um tipo de improvisação horizontal. Joel baseia-se no centro tonal de G Maior, enquanto a harmonia passa pelo acorde de Gº. Como as notas são de passagem e o acorde diminuto também, soa tudo bem, de forma natural.

Em alguns momentos, ele utiliza fraseados bem característicos do instrumento, que são muitas vezes baseados em desenhos criados pela mão esquerda, como nos compassos 154, 155 e 157, e nos 158 e 159. Segundo Martins (2012), “as características organológicas de cada instrumento normalmente influenciam no improviso de um músico” (p. 41). Isso é verdade, visto que alguns fraseados são criados a partir da anatomia do instrumento, com base em digitações, por exemplo. Inclusive, essas frases (dos compassos 154, 155, 157, 158 e 159) têm forte relação com a última frase da música, a partir do compasso 192, que Joel toca como um arranjo de Jacob, dentre de variados finais que este dá para a música em gravações distintas.

Na parte final da música, fica evidente a liberdade de interpretação que remete ao choro. Cada bandolinista começa de um jeito (Joel – compassos 176 e 177 – Jacob – compassos 256 e 257 – Armandinho – compassos 255 e 256). Joel é mais contido nesse momento, utilizando menos notas e valorizando o *suingue* da música.

Por questões como essa, que envolvem a liberdade interpretativa do choro, aliadas à tradição da oralidade e da transmissão auditiva do repertório do choro, algumas melodias dos choros se alteram no decorrer do tempo. Por exemplo, a melodia tocada por Joel no compasso 39 (e nas repetições dele), ele toca o *fá sustenido* duas vezes, enquanto Jacob (compasso 23, na sua respectiva partitura), toca o *fá sustenido* da primeira vez e o *fá natural* na volta. Essa é a melodia original do choro. O compositor usa a escala menor melódica ascendente de Am (pois o acorde de E7 funciona como seu dominante), e volta com a escala menor harmônica - como

a escala menor melódica era ensinada antigamente: ascendente, usava-se a sexta maior (no caso, *fá sustenido*) e, descendente, a sexta menor (*fá natural*), em relação a Am (em relação ao E7, essas tensões resultam em 9 e b9, respectivamente). A melodia altera-se com o tempo. Eu mesmo já vi inúmeros bandolinistas tocando a melodia como Joel. Já Armandinho toca a melodia ainda de outra forma (compasso 23 na sua partitura), repetindo-a sempre dessa forma (escala menor melódica de Am ascendente, descansando na nota *dó*, terça de Am). Muitos bandolinistas também interpretam a música desse jeito.

Joel Nascimento explora diferentes sonoridades em sua improvisação, utilizando desde melodias com menos notas e grande enfoque rítmico, desenvolvendo *suingue* em sua interpretação, até frases virtuosas com muitas notas, sem nunca perder o sentido original da música e da linguagem dita tradicional do choro. Ele tem seu lado tradicional mas apresenta novos elementos na linguagem do bandolim, como instrumento. Ele foi um dos desenvolvedores da linguagem interpretativa do instrumento. Sua improvisação é única e peculiar e, por muitas vezes, extremamente característica do bandolim. Ele utiliza ornamentações típicas do instrumento e toca com uma expressividade que poucos chorões têm.

Joel misturou em sua interpretação elementos da improvisação vertical (prioritariamente) e da improvisação horizontal³⁷. Sua improvisação tem elementos da *parafraseada*, da *formulada* e da *motívica*³⁸. A *parafraseada* é característica do choro e Joel já a carrega em seu sangue, interpretando a melodia da música como gosta. O bandolinista também utiliza de fragmentos de ideias pré-concebidas para conectar melodias e criar um discurso, como um improvisador do *jazz*. E em alguns momentos Joel também cria motivos e desenvolve ideias em cima deles, para depois retomar o tema choro.

Depois do tradicionalismo do bandolim brasileiro vindo de Luperce e Jacob, Joel se encaixa no meio termo entre esse viés estilístico e o mais moderno de Armandinho. Rezende (2014) explica histórico do bandolinista de adaptação entre a linguagem de Jacob e que ele mesmo tentava estabelecer, trazendo seus elementos e identidade. Já Armandinho se desvincula ainda mais do estilo tradicional do choro, trazendo influências latentes de sua musicalidade, mais distantes desse universo para sua interpretação, como o *frevo*, a música baiana e o *rock*, utilizando novas sonoridades e abordagens estéticas.

37 Russell (2001).

38 KERNFELD (2001).

4.3 Armandinho Macedo

Armandinho Macedo é um músico criativo e ousado, que transcende os limites do bandolim como instrumento tradicional do choro. Ao longo de sua carreira, a musicalidade característica de seus trabalhos transformou a maneira como esse instrumento é tocado até os dias de hoje. Grandes bandolinistas aprenderam muito e ainda aprendem com sua música.

Pela identidade forte, é fácil perceber quando é Armandinho que está tocando o bandolim. Sua interpretação de *Noites Cariocas*³⁹ é inconfundível e sua forma de tocar é diferente da dos outros três bandolinistas aqui pesquisados. O fonograma de *Noites Cariocas* escolhido para análise é de uma interpretação em duo com o grande violonista Raphael Rabello, um dos maiores de todos os tempos. O disco que contém essa faixa chama-se “Raphael Rabello e Armandinho Em Concerto”, foi gravado ao vivo no SESC Pompéia e lançado em 1993, dois anos antes da morte precoce de Raphael.

Para a gravação, Armandinho, como um bom chorão, utiliza um bandolim “Do Souto”⁴⁰, muito tradicional no gênero. Foi o timbre ideal para esse trabalho. Em outros, ele utiliza também sua guitarra baiana e bandolins elétricos (no estilo americano), aprimorando seu som muitas vezes com efeitos e pedais normalmente utilizados em guitarras. Mas, para esse duo com Raphael Rabello e seu violão acústico e técnica impecável, o timbre do bandolim “Do Souto” se encaixou melhor, com o complemento do efeito de *reverb* que o bandolinista gosta de utilizar, que valoriza o contexto da sonoridade do duo.

Muitas coisas divergem essa gravação de *Noites Cariocas* das outras duas; a primeira é a formação do grupo. Armandinho e Raphael tocam o disco completo em duo (coisa incomum para os mais conservadores) e interpretam as músicas de maneira muito distinta da de um regional de choro tradicional. Valente (2009) explica o funcionamento de um regional de choro e suas formações tradicionais. O trabalho do duo Armandinho e Raphael vai muito além do modelo de um instrumentista solista e um acompanhante. Existe uma conversa, uma sintonia, uma improvisação e uma troca contínua entre os dois, o que é lindo de se ouvir. O andamento das músicas do disco também é quase sempre mais rápido (característica marcante de chorões modernos, que frequentemente tocam com o andamento mais acelerado), já que os dois são muito virtuosos.

39 Disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=I5pFRNoKu1U>

40 O bandolim pode ser visto na capa do LP Raphael Rabello e Armandinho em Concerto, anexa.

A forma que eles escolheram para arranjar o choro foi: A A B B A B B A final. O resultado do arranjo não dá a sensação de ser grande nem repetitivo por alguns motivos: a) cada vez que uma parte é tocada, a interpretação é diferente, o que dinamiza a música; b) o andamento é rápido, o que faz com que a música não fique arrastada; c) a latente criatividade dos artistas embeleza cada trecho do choro. Os fraseados de Armandinho trazem consigo elementos do choro, do *rock* e da música baiana, o que redundava numa sonoridade única e moderna. Vargas (2014) diz que Armandinho levou seu lado roqueiro para dentro do frevo baiano, com todo seu virtuosismo. Ele tinha uma identidade muito forte. Aliado ao violão do gênio Raphael Rabello, as influências se misturam. Segundo Borges (2008), o violinista tem inspiração no choro, no clássico e no flamenco. Além disso, tinha um conhecimento geral sobre música brasileira como poucos, tendo gravado com diversos artistas nos mais variados contextos.

Armandinho toca o bandolim como se fosse uma guitarra baiana, utilizando ornamentos como o *bend*, incomum para o bandolim, oriundo da guitarra e do violão. É um ornamento que soa muito bem no instrumento, mas de forma muito mais sutil que na guitarra. Não é um recurso utilizado com muita frequência por bandolinistas, em virtude da sonoridade do instrumento, mas ele sabe aplicá-lo muito bem. As melodias tocadas por ele também são facilmente identificadas como de universo bem distinto daquele do choro tradicional. Ele sabe como tirar som do instrumento e apresenta palhetada muito precisa e condizente com sua técnica. Armandinho passou muitos anos tocando em cima de trios elétricos em Salvador, para milhares e milhares de pessoas, com grupos instrumentais de uma potência sonora muito forte - isso construiu um rico contexto de aprendizagem para ele criar o seu som no instrumento. É muito difícil o bandolim se sobressair em situações como essas e ele aprendeu na prática.

Uma parte da gravação de *Noites Cariocas* que vale a pena ressaltar é quando Raphael Rabello faz o solo (improvisa) e Armandinho vai para o acompanhamento no bandolim. Em primeiro lugar, é incomum isso acontecer em cenários tradicionais: em duo, o bandolim acompanhar, enquanto o violão improvisa. Além disso, Armandinho faz uma levada com célula rítmica típica da música baiana e não do choro (compassos 194 a 205). Podemos perceber, assim, a raiz do bandolinista na sua interpretação, que dá swingue e clima diferentes para a música.

Com uma visão polifônica sobre o instrumento, Armandinho emprega acordes em momentos específicos da sua interpretação, muitas vezes aplicando tensões que dão charme à

música em execução, por gerar diferentes sonoridades - como (#5), (#11) e (13) em acordes dominantes, (7M) e (6) em acordes menores, e às vezes é até mais ousado e utiliza arpejos de outros acordes, gerando tensões como (#9) em acorde Maior. Cabe destacar uma nota importante que o bandolinista gosta de usar em suas interpretações e que caracteriza muito sua linguagem de improvisação: a chamada *blue note*. Essa nota é proveniente da *escala blues*, que nada mais é do que uma escala pentatônica acrescida de uma nota. Essa nota – terça bemol na escala maior e quinta bemol na escala menor - é a chamada *blue note*. Farias (1999) apresenta a escala e fala sobre suas aplicabilidades. Armandinho a utiliza logo no compasso 18, tocando um *si bemol* em cima de um acorde de G maior. Ele e Raphael terminam a música com essa nota também (*si bemol*), antes de dar o acorde final, dando uma sensação de tensão, em virtude da nota que está fora da escala tradicional. Depois dela, o relaxamento com o último acorde. Armandinho toca os harmônicos de todas as cordas soltas do bandolim, resultando em um acorde de G com sexta e nona.

A análise dessa gravação, junto com a audição de todo esse disco - que é uma pérola da música brasileira e uma aula de interpretação, improvisação e virtuosismo -, mostra a característica livre da interpretação do bandolinista e do violonista, trabalhando em duo. Os dois improvisam do início ao fim da música, unindo a melodia original do choro com suas ideias criativas, que surgem a partir da trajetória e da vivência musical de cada um. A linguagem moderna de Armandinho conversa de maneira muito natural com a também moderna linguagem de Raphael, de forma impressionante. Martins (2012), tendo a improvisação no contexto do choro, adota um sentido de conversação a ela, onde o improvisador tem um discurso a apresentar e com ele todos que tocam juntos trazem ideias e formam então um diálogo. Essa troca acontece claramente na *performance* do duo.

Quando normalmente os chorões tocam a melodia original da música - com menos alterações nas apresentações dos temas (primeira vez que cada parte é tocada), para improvisar na reapresentação, Armandinho constrói outros caminhos, em seu autêntico estilo de não seguir o tradicional. A improvisação está mais presente na música interpretada por Armandinho e Raphael do que nas outras análises realizadas nesta pesquisa.

São interessantes as *re-harmonizações* feitas por Raphael durante toda a faixa, em diversas situações. Elas dão climas diferentes para a música. Uma característica importante do choro é o fato de que todos os instrumentistas sempre estão de certa forma improvisando ao

longo de toda a música, como sugere Martins (2012), ao relacionar a improvisação com a conversação.

Na primeira e segunda apresentações da parte A, Armandinho se mantém um pouco mais fiel à melodia. A ideia principal é sempre mantida, mas ele apresenta variações em pontos estratégicos, que transformam a música. O virtuosismo sempre está presente, tanto em situações delicadas em que se mostra em apenas notas certas que trazem modernidade ao som, quanto na agilidade adquirida com uma técnica impecável, como nos compassos de 33 a 35.

No compasso 44, Armandinho toca um *sol susenido* em cima de um acorde de Am/G tocado por Raphael. É curioso como, mesmo sendo uma sétima maior em cima de um acorde menor com baixo na sétima menor, aplicada em um tempo forte do compasso, nosso ouvido não estranha. Quando o choque é passageiro e as duas partes fazem sentido (melodia e harmonia), mesmo que separadamente, em alguns casos específicos como esse, o resultado soa muito bem. No compasso 49 (ligando a última nota do compasso anterior), ele altera a nota da melodia (troca um *fá susenido* por um *si*) e imediatamente faz um pequeno comentário de três notas de forma cromática da sexta para a sétima maior que, de maneira simples, embeleza a interpretação, aterrissando na nota alvo, o *fá susenido* da melodia original.

Em seguida a um comentário que remete à linguagem tradicional do choro, Armandinho se utiliza de uma sonoridade mais moderna, alterando um pouco o sentido da melodia ao aplicar um arpejo de G diminuto em cima de um acorde de G maior. Nesse conjunto de notas, situam-se a sexta (nota *mi*), a quarta aumentada (nota *dó susenido*) e a terça menor (*si bemol*), sendo as duas últimas notas estranhas à escala de G. Ele as utiliza antecipadamente ao acorde de G diminuto que está para vir no compasso seguinte. Isso traz uma sonoridade diferente, ousada, bonita e peculiar. As notas que em teoria são estranhas às notas do acorde trazem diferentes sensações ao ouvido do apreciador. Veremos na próxima parte deste capítulo que Jacob também utiliza-se de tais abordagens ao adiantar notas do acorde seguinte que ainda vai surgir na harmonia.

A entrada da parte B foi arranjada de forma a explorar a diversidade de timbres e a troca musical verdadeira entre os artistas. Nesse momento, é impressionante como dialogam em pergunta e resposta, em dinâmicas, em rítmicas, em melodias e harmonias, sempre em completa conexão. Assim fica aparente a genialidade de ambos, em congruência, o que torna ainda mais deleitante a experiência de ouvi-los. Lara Filho (2009) diz que a alma do choro é o compartilhamento, a conversa musical que acontece entre os músicos, com fortaleza nas rodas

de choro. Armandinho e Raphael conseguem levar essa troca presentes nas rodas para suas *performances* no palco.

De forma cada vez mais constante, quando existe um trabalho de duo de virtuosos tocando choro, essas interações e conexões acontecem e levam aos ouvintes a beleza e a alegria de se tocar em união, em uma forma de compartilhar. Essa troca é sem dúvida um dos pontos mais importantes e significativos do universo do choro e mais dá vida e estabilidade ao gênero. Por esse motivo existem numerosos duos de notáveis instrumentistas no choro, como Hamilton de Holanda e Yamandu Costa, Eduardo Neves e Rogério Caetano, Gabriel Grossi e Félix Júnior, Nicolas Krassik e Mestrinho e, um dos mais fundamentais para a história e construção estética do choro, Pixinguinha e Benedito Lacerda.

Antes de entrar nos detalhes da análise criativa dos artistas da parte B da música, é relevante frisar que Armandinho e Raphael não tocam a melodia nessa parte do choro como ela é em nenhum momento de sua interpretação. Isso é inusitado entre os chorões tradicionais e evidencia como os dois saem muitas vezes dos padrões preestabelecidos pela cultura do gênero. Segundo Valente (2010), a liberdade está cada vez mais presente nos arranjos de choro. A forma como esse duo pensa suas interpretações e arranjos contribuiu para esse movimento acontecer.

O bandolinista introduz esse novo momento da música utilizando notas de tensão como a nona bemol em acorde dominante (*si bemol* no acorde A7) e a quarta aumentada em acorde menor (*sol suspenso* no acorde de Dm), a já comentada *blue note*⁴¹. Na sequência, ele retoma a melodia da música em uma oitava abaixo (compasso 73), com uma rítmica levemente distinta da original na melodia de Jacob. Nessa parte, Raphael Rabello altera a harmonia, adiantando o acorde diminuto - F#° - e trazendo uma inversão dele no compasso seguinte - A°. A melodia permite a alteração dessa harmonia (o diminuto adiantado em lugar do acorde de F Maior tradicionalmente utilizado), o que traz uma tensão maior a esse momento.

Até o final dessa seção (final do compasso 79), Armandinho se baseia na melodia da música trazendo algumas variações melódicas baseadas em escalas e arpejos. Na sequência, livremente, ele improvisa de forma bem característica, utilizando cromatismos, descendo uma nota e subindo duas em semicolcheias, exaltando seu lado virtuosístico, até descansar na nota *mi* mais aguda do instrumento – em função de terça do acorde de C. Esse é um fraseado que o bandolinista gosta de usar em suas improvisações. A frase que segue nos compassos 86, 87 e

41 Neste caso a *blue note* é decorrente da escala blues menos. Farias (1999) explica sobre as duas escalas blues em seu livro.

88 carrega também a identidade de Armandinho, apresentando um fraseado genial, lindo, que remete muito à sua linguagem criativa. Na nota de chegada da frase, os artistas descansam em notas longas, trazendo dinamismo e vida à interpretação.

Finalizando a primeira apresentação da parte B, Armandinho mais uma vez mostra a melodia da música apresentando variações, com utilização de arpejos e cromatismos aplicados em sextinas e fusas, que, apesar de serem notas muito rápidas, são sempre usadas de forma muito consciente e melódica. O bandolinista volta então na reapresentação dessa parte do choro de forma ainda mais livre e brinca melódica e ritmicamente com melodias bem desenhadas e notas devidamente aplicadas nas ocasiões corretas. Armandinho pensa o bandolim também de forma vertical nessa parte da música, explorando a sua vertente polifônica, aplicando acordes com tensões interessantes em momentos fortes da melodia. Ele utiliza também de diferentes rítmicas para tornar sua improvisação mais dinâmica, aplicando sextinas, tercinas, fusas, síncofes e, em muitos momentos, descansos, que também fazem parte da gama de possibilidades que o universo musical provê para gerar sensações e despertar sentimentos. Além de todo esse leque criativo apresentado por Armandinho, ele ainda sabe utilizar muito bem as ornamentações que também dão vida à música como *pizzicato*, *glisando*, *trinado*, *apojatura*, *vibrato*, *mordente*, *bend*. Muitas ornamentações que ele utiliza são características do instrumento, mas ele também traz da vivência com outros instrumentos técnicas diferenciadas que se somam e enriquecem sua maneira de tocar o bandolim e o diferenciam de outros bandolinistas. Ele utiliza também efeitos sonoros no instrumento que não eram utilizados por bandolinistas mais antigos que ele. Com tudo isso, Armandinho, junto de Raphael, é claro, faz ótimo proveito também de climas e dinâmicas, que são essenciais no choro e em toda a música de forma geral.

Tudo isso é característico da linguagem de Armandinho: em diversos momentos da música podemos observar a utilização de cromatismos – compassos de 81 a 83; de 112 a 117; 176 e 177 -, em outros, o emprego do *pizzicato* – compassos 112 e 133; de 136 a 139; 176 e 177 -, bem como o uso de sextinas em cima de arpejos – compassos 92 e 219. Também é interessante o compasso 99, onde ele utiliza uma quinta aumentada (*sol sostenido*) no acorde de C maior, que é uma nota que causa uma tensão interessante para o momento da música, onde o acorde (tônica da parte B) normalmente teria uma sensação de descanso.

Uma característica proveniente da linguagem do choro é a utilização de arpejos na construção de linhas melódicas, o que constitui um recurso significativo, já que melodias

originadas com base em arpejos, quando pensadas de forma criativa, são normalmente muito bonitas. Quando o improvisador utiliza arpejos não existe a possibilidade de ele dar uma nota fora do acorde. Esse tipo de construção melódica possibilita inclusive que músicos com ouvido treinado consigam identificar a harmonia da música por intermédio apenas da melodia criada, pois ela soa como uma harmonia, o que traz muito significado para uma linha de improvisação. Esses tipos de caminhos melódicos eram muito utilizados por Johann Sebastian Bach, um dos compositores que provavelmente mais tenha contribuído para a construção da linguagem do choro por meio de sua obra. Sá (1999, p. 50), afirma que “tomando como base certos padrões do conteúdo técnico-composicional-ornamental do choro, observamos algumas semelhanças com a chamada música barroca, que segundo o *Dicionário de Música Zahar (op. cit.)*, estaria compreendida no período que se inicia no ano de 1600 e se estende até 1750”. Sá ainda vai mais a fundo (1999, p. 54), ao dizer que “outro aspecto do choro que os faz lembrar a música barroca e a melodia em forma de arpejos ou com linhas melódicas que sobem e descem no pentagrama, geralmente em semicolcheias. Sob este aspecto uma sonata de Bach pode se aproximar, por exemplo, de um choro de Pixinguinha”. Ele traça também a relação composicional de Villa-Lobos com Bach. O autor ainda diz que “a concepção do improviso no choro muito se aproxima daquela ocorrida na música do período barroco” (p. 57).

Nos Compassos 103 e 119, existe uma repetição de padrão feita por Armandinho. Provavelmente, é uma saída de solo preestabelecida por ele, como um arranjo da música. Então ele pode pensar sua improvisação de forma que alcance esse frase que ele irá tocar. Nas duas vezes que a interpreta, ele utiliza rítmicas diferentes, com sua liberdade interpretativa.

Outra parte interessante a ser analisada inclui os compassos de 136 a 139, em que Armandinho cria um motivo melódico e desenvolve o resto da frase, de forma ascendente, baseado nesse motivo melódico. A construção dessa melodia traz a bagagem da linguagem de improvisação do choro tradicional. É bonito ouvir também o encerramento desse A intermediário, quando Armandinho e Raphael tocam juntos em tempo tercinado (compasso 154 ao 160).

Na parte B subsequente, a improvisação segue livremente, sempre em alternância com partes da melodia da música, e é construída em cima de arpejos, escalas e cromatismos, em harmonia. É encantador vê-lo utilizando os intervalos de oitava, como nos compassos 178 ao 184. Esse trecho não se trata de uma improvisação, mas sim de um arranjo, pois é uma melodia que Armandinho repete em outra interpretação de *Noites Cariocas* ao vivo com Raphael

Rabello, que será tratada mais à frente nesse capítulo. Isso é muito usual no choro, a criação de melodias distintas das originais para dar uma nova cara a elas.

Acrescento como exemplo minha própria experiência como chorão, em que constatei que essa prática é inclusive um ótimo método para o estudo da improvisação, visto que a improvisação nada mais é do que a criação de uma melodia, de uma outra música, em tempo real. Quando a pessoa dedica uma parte do seu estudo à criação de novas melodias, com paciência e dedicação, sua criatividade vai se aguçando e sua mente se torna mais ágil ao longo do tempo, de modo que a composição de uma melodia se dá de forma mais rápida e natural e em tempo real.

No compasso 189, Armandinho faz uma nota interessante, que é a quarta aumentada em um acorde dominante (*ré sustenido* em A7). Ele toca a nota e faz um *bend* de forma que a nota sobe a afinação e se aproxima da nota *mi*, quinta justa de A. Na quarta e última parte B, é a vez de Raphael improvisar, enquanto Armandinho o acompanha, cuidando da parte harmônica e rítmica. Nessa hora o bandolim mantém uma figura rítmica típica da música baiana, que corre no sangue do intérprete.

Sá (1999, p. 60) afirma que “ao contrário do que ocorre no improviso do chorão, podemos observar que o improviso *jazzístico* se caracteriza pela utilização ostensiva de tensões através de notas melódicas estranhas ao acorde” - realmente, como percebido nas interpretações de Luperce e Joel, e como será visto na improvisação de Jacob, o chorão costuma utilizar-se de notas consoantes ao acorde na construção de seus improvisos. Porém, Armandinho já começa a modificar alguns desses padrões.

No compasso 219, Armandinho faz um arpejo de E7. No meio do compasso Raphael altera o acorde para Bb7, que exerce a função de subV7, e Armandinho continua o mesmo arpejo, resultando nas tensões: b9 (*si* ou *dó bemol*), sétima (*sol sustenido* ou *lá bemol*), quarta aumentada (*mi*) e terça (*ré*), voltando e mantendo a quarta aumentada que vira quinta justa no acorde que segue, um A7. Isso mostra que um arpejo de um dominante normal em cima de um subV7 gera tensões interessantes para o improvisador.

Essa forma como Armandinho toca também é baseada na improvisação vertical, segundo os conceitos de Russell (2001). Apesar de usar um arpejo pertencente a outro acorde, o bandolinista sabe as tensões que serão geradas e alcança a sonoridade que quer com relação a harmonia, tendo em vista o acorde que está sendo tocado no momento.

Na última apresentação da parte A, Armandinho volta com o tema original, mas sem perder sua característica marcante ao adicionar diferentes notas, rítmicas, frases virtuosas e arrojadas, delineando a melodia original. No compasso 240, ele utiliza um arpejo diminuto em cima de um acorde dominante (Eb° em D7), finalizando com um cromatismo descendente até chegar a terça do acorde de G. Esse arpejo resulta em um acorde de D7(b9), e soa muito bonito quando o destino é um acorde maior. Nos compassos 243 e 244, ele faz um cromatismo com uma divisão de notas mais lentas até chegar na nota do acorde. Nos compassos 247 e 248, o duo faz um arranjo diferente e mantém o acorde de Am um compasso a mais.

No final da música, a partir do compasso 255, Armandinho cria também nova melodia baseada na de Jacob. Frases virtuosas de ambos os lados fazem o final da interpretação acabar com bastante pressão. A melodia que o bandolinista mais altera é a dos compassos 264 ao 266, utilizando escala e cromatismos com velocidade. É válido também notar os desencontros que acontecem entre Armandinho e Raphael que são inerentes a interpretações em apresentações ao vivo (como acontece nos compassos 266 e 267), que, ao meu ver, não atrapalham a totalidade da música, pelo contrário, a torna mais humana, trazendo a vivacidade do que é feito na hora, com toques de improvisação. Isso também se dá pela característica muito livre da interpretação e interação entre os dois artistas. A frase final – 271, 272, 273 – é genial, moderna. Traz uma mistura de notas como sétima menor, quarta justa e terça menor, até descansar nessa nota, a *blue note*. Armandinho então dá a nota *sol* em harmônico, para depois tocar o acorde que surge com todas as notas soltas do bandolim, também em harmônico, acrescentando uma nona e uma sexta ao acorde de G maior.

A análise dessa interpretação mostra como Armandinho toca seu bandolim de forma leve e moderna, livre e consciente, natural e firme. De forma comparativa, é bom observar e analisar a diferença de interpretação do duo, principalmente de Armandinho, dessa para a outra versão ao vivo de *Noites Cariocas* interpretada por eles⁴². Assim, identificamos ainda mais o caráter livre e criativo de suas interpretações, percebendo como eles tocam a mesma música sempre de forma diferente em cada vez, com fraseados, energias e improvisações diferentes. Em alguns momentos, podemos ouvir frases distintas da versão original (de Jacob), que Armandinho repete em suas interpretações - o que já foi destacado como característico da linguagem do chorão, quando uma improvisação acaba virando arranjo, variação. Ainda assim, torna-se patente que, dentre todos os bandolinistas analisados, Armandinho é o que mais

42 Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9G6exz4Q7Bo>

explora diferentes sonoridades no instrumento e o que tem a interpretação mais solta e arrojada. Nessa outra gravação, ele utiliza os mesmos artifícios citados na análise, com a utilização de acordes, escalas, cromatismos, arpejos e tensões, providas de ornamentações e expressividade, mas de sempre de uma forma diferente. Na segunda interpretação, Armandinho apresenta a parte B com a melodia original (apenas na primeira metade do primeiro B) da música, coisa que ele não faz na versão aqui analisada. Raphael, por sua vez, faz algumas re-harmonizações iguais à gravação analisada, mas também executa harmonias diferentes em outros momentos, mostrando também sua característica livre ao tocar, mesmo exercendo o papel de músico acompanhante.

Nessa gravação acontecem outros momentos harmônicos, melódicos e rítmicos riquíssimos. Cada vez que o duo interpreta a música é diferente. São formas, dinâmicas, interações que acontecem no momento. Em uma re-harmonização que soa de forma incrível, Armandinho usa a nota G# em cima do acorde de F#7 de Raphael, no final da segunda parte A⁴³. A harmonia original da música nessa parte é um acorde diminuto (G° ou C#°), que pode ser substituído por um dominante – como no caso de F#7 –, com nona bemol. Todavia, Armandinho descaracteriza o acorde diminuto ao colocar uma nona maior (*sol susenido*) em vez de uma nona menor (*sol natural*). Apenas uma nota diferente já dá um novo brilho à harmonia e à melodia. Na gravação aqui analisada, Raphael também toca um F#7 nesse momento (compasso 59), mas Armandinho interpreta a melodia original da música, que enfatiza a nota *sol* (nona bemol de F#), por isso que soa mais parecida com o acorde diminuto da harmonia tradicional da música. Com a nona maior, o acorde soa de outra forma. Isso mostra como a tensão que o solista coloca na música, pode definir a sonoridade completa do acorde.

Logo após esse momento, existe outra substituição harmônica do duo, que acontece nas duas apresentações. É um Ab7(9) no lugar de E7 (compasso 61), antes de um A7. No disco, Raphael toca Ab7(9) e Armandinho toca um acorde que pode soar como um E(#5) ou um Ab(#5), pois as notas pertencem aos dois acordes (*lá bemol – ou sol susenido -, dó e mi*). O *mi* é uma tensão que acrescenta ao acorde, sem causar choque, porque Raphael toca um Ab7(9) com a quinta omitida. Por isso, uma quinta aumentada soa muito bem, mas o acorde se confunde com o acorde de E7, que é o original da música. Na interpretação do vídeo, esse acorde fica ainda mais explícito, pois Armandinho toca o acorde de Abadd9 no instrumento, com o *si bemol*

43 Trecho correspondente ao compasso 59 da partitura da gravação de Armandinho.

(nona) na ponta. Esses dois acordes, foras da tonalidade, pertos um do outro soam muito bem – F#7(9) e Ab7(9).

Outro momento lindo dessa apresentação é o final. Armandinho e Raphael tocam de maneira bem diferente da gravação, mostrando a técnica impecável que os dois tem, com uma adequação de linguagem perfeita, em um diálogo muito sincero. Além desses momentos, essa interpretação dos dois é uma aula, do início ao fim.

Também é edificante assistir ao vídeo da outra interpretação do duo para poder ver a técnica dos instrumentistas. O contato visual também é uma forma efetiva de aprendizagem muito utilizada pelos chorões, usualmente nas rodas de choro. A disponibilização de vídeos tem sido muito importante para a aprendizagem também nesse quesito. É possível identificar a forma como Armandinho age com suas mãos esquerda e direita. Na mão esquerda, mostra uma digitação bem técnica do instrumento, e sua mão se apresenta em uma forma característica de quem toca bandolim. O posicionamento da mão esquerda de Armandinho se assemelha ao de Joel Nascimento, através do vídeo analisado nesta pesquisa, e ao de Jacob do Bandolim, através do seu único vídeo registrado. Apesar dessa semelhança, a palhetada dos três se difere. Armandinho posiciona o braço mais acima do instrumento e apoia sua mão levemente no tampo, trazendo uma segurança que resulta em grande precisão na sua palhetada. Armandinho tocava com os dedos mais fechados, Joel mais abertos e Jacob no meio termo, com a mão mais ondulada (mas, segundo o próprio, também apoiava a mão no tampo, como Armandinho). Armandinho gosta também de dar umas palhetadas para cima, ao finalizar algumas frases de impacto, tirando uma sonoridade bem característica sua.

Sá (2005, p. 184) afirma que em entrevista dada a ele, Joel Nascimento “mencionou que, quando apareceu o bandolinista Armandinho, ‘Jacob enfartou’, [sic], e criticava-o dizendo que ‘só tocava com a palheta para cima. De fato, essa é uma característica marcante na técnica de Armandinho”.

A palhetada de Armandinho é um dos pontos fortes de sua técnica como bandolinista. Ele desenvolveu uma palhetada a partir das técnicas de guitarristas e tem precisão e sonoridade incríveis. Com isso, ele consegue tocar rápido com muita naturalidade e as melodias sempre soam bem definida, as notas soam muito nítidas. Esse som “limpo” é uma das maiores buscas dos instrumentistas. Além da precisão da mão esquerda, a técnica de palhetada é muito importante para esse quesito.

Com a análise da interpretação de Armandinho, aliada ao acompanhamento de sua outra gravação do mesmo choro, podemos identificar os conceitos da improvisação do bandolinista. Ele pensa sua improvisação verticalmente, utilizando as notas de acordo com o acorde que está sendo interpretado em cada compasso. Desenvolve os três tipos de improvisação segundo Kernfeld (1983): a improvisação parafraseada, pois herdou este lado do bom chorão; a improvisação formulada, por trazer melodias que tem em seu repertório de improvisador e desenvolvê-las em união com outras; e a improvisação motívica, pois em alguns momentos cria um motivo e discorre sua criação em cima de sua ideia. Com um bom chorão que traz elementos de sua vivência para o universo interpretativo do gênero, consegue misturar diversas vertentes para constituir seu discurso improvisatório.

Nessas e em outras gravações está contida a genialidade de Armandinho ao desenvolver uma linguagem própria, diferente de qualquer outra, com uma identidade muito forte, explorando timbres e sonoridades, utilizando sua criatividade que floresce de si, através do forte domínio técnico que tem sobre o instrumento e sobre a música de maneira geral. Ele traz consigo ainda uma jovialidade que é representada pelo seu som e pela sua atitude no palco, construídos em seus vastos anos de experiência lidando com seu bandolim e públicos imensos. É sempre muito aclamado pelo público, que fica encantado com suas apresentações. Sá (2005) explicita que tinha sido (até o ano da sua tese), apesar de Jacob e Luperce tocarem em muitas ocasiões em pé, por contas das apresentações nas rádios, era prática comum dos bandolinistas tocar sentado. E disse: “uma das únicas exceções era Armandinho, e com o surgimento, sobretudo, do bandolinista Hamilton de Holanda, já citado, provavelmente esta estética estará novamente em voga entre muitos bandolinistas das futuras gerações” (Sá, 2005, p. 205). O autor acertou em cheio em sua previsão. Atualmente a forma dos chorões se apresentam em geral, não só dos bandolinistas, tem se transformado e isso definitivamente se deve muito a Armandinho, que trouxe sua presença de palco do trio elétrico, do carnaval, e de apresentações com o grupo A Cor do Som, dentre outras coisas, influenciando diversos instrumentistas, como o artista que sempre foi.

Além disso, ele mostra como é um instrumentista completo em outras interpretações que toca explorando o jeito tradicional dos bandolinistas, com expressividade similar à dos tradicionais e ornamentação bem característica do que é considerado a base interpretativa do instrumento. Um exemplo disso é a versão de *Exaltação à Jacob*⁴⁴, choro de Avena de Castro,

44 Disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=afozsONPwXM>

citarista que morou anos em Brasília⁴⁵, gravação que se encontra neste mesmo disco de *Noites Cariocas: Raphael Rabello e Armandinho em Concerto*. Ali Armandinho mostra como bebeu da fonte dos grandes bandolinistas tradicionais e dá uma aula interpretativa. Audição importante para quem toca bandolim.

Armandinho tem uma identidade muito forte que marcou todos os lugares por onde passou. Parece que o músico flui musicalmente de forma natural e absorve todas as influências do que escuta e vivencia. Sua interpretação de *Noites Cariocas* é incrível. É facilmente reconhecível que Armandinho está tocando só de ouvi-la. O músico mostra sua versatilidade na interpretação de *Exaltação a Jacob* também e evidencia que bebeu da linguagem dos mestres mais antigos para que pudesse desenvolver seu lado criativo e inovador com consciência e firmeza.

4.4 Jacob do Bandolim

Jacob do Bandolim é, sem dúvida, uma das mais importantes figuras da história do choro brasileiro, ao lado de nomes como Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga e Waldir Azevedo. Ele foi um dos compositores/intérpretes que mais contribuiu para a construção estética do gênero, tendo exercido protagonismo crucial em diversos aspectos musicais e históricos. Contribuiu com suas composições (que estão entre as principais do repertório do choro), arranjos e interpretações, colaborando com a construção estética interpretativa do gênero - não apenas dos bandolinistas, mas de todos os chorões -, com a constituição do trabalho dos instrumentos em um regional de choro, com a forma de conceber os arranjos no choro, com o respeito de cada instrumentista à música e com sua sensibilidade. Côrtes e Rodrigues (2005), em pesquisa sobre o bandolinista, ressaltaram os pontos que o artista prezava em suas músicas e como sua abordagem musical resultou em uma transformação na maneira de se tocar o gênero. Jacob contribuiu com um tratamento camerístico dado ao choro, utilizando-se da distribuição de vozes e dinâmicas em seus arranjos, principalmente nos últimos álbuns, e trouxe um refinamento de linguagem, construindo a sonoridade típica do bandolinista e a expressividade característica de um solista chorão.

Esses aspectos são muito bem representados em um de seus LPs, que, para mim e para diversos bandolinistas que conheço, é um dos mais belos da história do choro, e que não pode

45 Carneiro (2015) fala sobre a vida de Avena e sua relação com Brasília.

deixar de ser citado neste trabalho: o disco *Vibrações*, de Jacob do Bandolim e o Conjunto Época de Ouro (1967), lançado pela gravadora “RCA Victor”. É um álbum que traz belíssimos arranjos, interpretações, improvisações e composições, tanto de Jacob quanto releituras de obras de outros autores, e é tido como de audição obrigatória para os estudantes de choro. Ele transmite a leveza da interpretação do gênero, a expressividade adquirida por Jacob em sua carreira, o trabalho específico de cada instrumento dentro de um regional, por meio de arranjos feitos com esse cuidado específico. Lopes (2016) fala que no álbum *Vibrações* o conteúdo expressivo tem o estilo maduro de Jacob. Côrtes (2006) diz que o álbum tem claramente influências de Radamés Gnattalli, principalmente em seus arranjos. Rezende (2014) classifica o álbum como o mais importante da trajetória de Jacob do Bandolim.

O aspecto artístico-musical presente nesse álbum se distingue do que envolve a gravação que aqui será analisada. A gravação de *Noites Cariocas* escolhida, dessa vez interpretada pelo próprio compositor, é de um disco raro de Jacob, lançado pela RCA em 1971, com nome *Os Saraus de Jacob*, incluindo gravações dele e de seu regional, feitas ao vivo em saraus que aconteciam na sua casa, em Jacarepaguá. As gravações foram realizadas em 16/9/1968, em sarau em homenagem ao pianista russo Sergei Dorenski e, em 16/11/1968, dessa vez com a presença do cantor Paulo Tapajós⁴⁶. *Noites Cariocas* foi gravado no primeiro sarau, realizado em setembro de 1968. Essa gravação também está presente no álbum *In Memoriam*, lançado em 1993 pela RCA, que apresenta uma coletânea de gravações diversas de Jacob, álbum mais facilmente encontrado na internet que *Os Saraus de Jacob*.

Sá (1999) fala sobre essa gravação em sua pesquisa: “no CD *In Memoriam – Jacob do Bandolim* (BMG – M 10129, 1993), Jacob improvisou *Noites Cariocas* diversas vezes. Naturalmente consideramos o fato de que esta gravação foi realizada informalmente em sua casa numa roda de choro, e portanto num ambiente mais propício ao improviso”.

Na internet, existem algumas gravações de Jacob, disponibilizadas pelo Instituto Piano Brasileiro⁴⁷, realizadas na casa da pianista Neusa França, em diferentes épocas. Inicialmente no Rio de Janeiro, na sua casa em Ipanema, em saraus realizados em 1959. Posteriormente, gravações de saraus em sua casa em Brasília, para onde ela se mudou. Uma gravação em 18/11/1967 e outra em 6/10/1968, datas muito próximas dos dois saraus em que foi gravado o

46 Informações obtidas da contracapa do disco, anexa a este trabalho.

47 Acesse: <http://institutopianobrasileiro.com.br/>.

disco *Os Saraus do Jacob*. Alguns encontros duram mais de quatro horas e estão disponibilizados em suas versões completas no YouTube. Um sarau lindo de ouvir que está disponível aconteceu em 6/11/1959 e foi um encontro de chorões cariocas e pernambucanos. Entre eles estavam, além de Jacob e Neusa, Canhoto da Paraíba, Rossini Ferreira, Avena de Castro e Tia Amélia, apenas para citar alguns. Grandes nomes do choro reunidos em uma confraternização com mais de quatro horas, com 82 músicas interpretadas⁴⁸.

Outros saraus que reuniam grandes músicos aconteceram posteriormente em Brasília. Esse tipo de apresentação traz consigo um pouco da alma do gênero. Os saraus na casa da pianista revelam o espírito de uma apresentação livre de choro e representam um papel muito importante na formação de Brasília como polo de grandes chorões. Hoje considerada uma das cidades mais representativas do gênero, a capital tem uma história longa de formação de chorões que começa nos saraus de Jacob e na vinda de grandes chorões para o centro do país, como Waldir Azevedo, Avena de Castro, Odete Ernest Dias, Pernambuco do Pandeiro, Carlinhos 7 Cordas, Alencar 7 Cordas, Carlos Poyares, José Américo, João Tomé, dentre tantos outros. Segundo Carneiro (2015, p. 64), “durante o ano de 1967 Jacob passou oito meses na cidade, criou amizades, compôs músicas, frequentou rodas de choro (deixando inclusive a célebre gravação de um desses encontros na casa da pianista Neusa França) e pôde conviver com o ambiente musical criado pelos candangos”.

A audição dos saraus é importante, pois além de apresentarem ótima música, serem belos, ainda ajudam a trazer a percepção de como era um ambiente como esses, naquela época. Uma curiosidade que vale ressaltar é o fato de que, em um sarau na casa de Neusa França, Jacob interpreta a valsa *Quando me Lembro*, a famosa composição de Luperce Miranda. Apesar de terem se envolvido em histórias polêmicas, como consta em história no livro de Barboza (2014), a música transcende tais circunstâncias em alguns momentos. Jacob inicia a execução da peça com a fala: “É a imitação de dois bandolins. Em um só, obviamente”. Assim ele remete à técnica de *duo-style* explicada por Sá (2005).

No álbum *In Memoriam*, que coleta gravações de diferentes épocas de Jacob, fica nítida a distinção entre as gravações realizadas ao vivo e as feitas em estúdio, diferença que se apresenta em alguns aspectos. A forma da música muda (ambas ficam muito maiores para abarcar, de forma mais livre, a improvisação), assim como a energia da gravação e a abordagem

48 Ver em

http://www.institutopianobrasileiro.com.br/post/visualizar/Um_sarau_historico_com_choroos_pernambucanos_na_residencia_de_Neusa_Franca_1959 e <https://www.youtube.com/watch?v=4gD3M7Pvwbo&t=49s>

nas interpretações dos músicos. Ao escutar essas gravações ao vivo, sentimos a energia da roda de choro, da apresentação ao vivo, da troca sincera dos músicos entre si e com o público, da criação instantânea. Vemos também a franqueza com que os músicos tocam e como o choro trata de celebração e de alegria. Nas faixas gravadas ao vivo (*Noites Cariocas* e *Brejeiro*, também originária do disco *Os Saraus de Jacob*), o bandolinista improvisa de forma franca, prática incomum na maioria de seus registros. Já em gravações de estúdio, buscava se ater a arranjos mais preestabelecidos. Não que ele mesmo controlasse sua criatividade, mas apenas optava por arranjos elaborados de maneira mais definida para cada instrumento, explorando muito bem também esse aspecto interpretativo com o regional. E Jacob era bem rigoroso com isso - a gravação de *Noites Cariocas*, realizada em um momento e em um espaço característicos do choro popular, em um clássico sarau de Jacob, dura nove minutos e nove segundos. Esse tempo para uma faixa é até usual em gravações de *jazz*, onde vários músicos improvisam diversos *chorus* – como define Côrtes (2012), na relação do choro com a improvisação no formato *chorus* - e a música torna-se longa. As gravações de choro normalmente são mais curtas, mas Jacob sentiu-se tão livre nessa interpretação, que improvisou inúmeras vezes.

A gravação apresenta aquela sonoridade típica do regional de choro, com o pandeiro cuidando da parte rítmica, com Manoel Rigaud, o cavaquinho intermediando a parte rítmica e a harmônica, com o principal cavaquinista que acompanhava Jacob, Jonas Pereira da Silva, e o violão de seis acordes na região média, com César Faria, violonista chorão, pai de Paulinho da Viola. Agora entra uma dúvida. O violão de sete cordas, primeiramente achei que fosse Dino tocando, por conta de sua linguagem. Ao conversar com um amigo 7 cordas, ele me mandou a capa do disco *Os Saraus de Jacob*, e nela está escrito que Damásio estava tocando 7 cordas nessa faixa. Na contracapa⁴⁹ do LP, Hermínio Bello de Carvalho também afirma ser Damásio que estava tocando. Porém, esse amigo violonista, por conhecer muito de Dino e dos que tocavam 7 cordas, disse que esse violão parece ser Dino que estava tocando, pois identificou a linguagem de Damásio no seis cordas (fazendo baixarias e tocando com uma pressão diferente do que César Faria costuma tocar) e características da linguagem de Dino no improviso do sete cordas. Côrtes (2012) fala rapidamente sobre essa gravação de *Noites Cariocas* em sua tese e cita a improvisação do violão de 7 cordas como se Dino estivesse tocando, em um trecho que caracteriza bem a gravação e também é importante para a análise: “na gravação citada, os improvisos que se apresentam como mais distantes da melodia são a intervenção de Dino 7 cordas aos 6:38 minutos e o último “*chorus*” que Jacob realiza aos 7:45 minutos na próxima

49 Anexa a este documento.

reexposição do B” (CÔRTEZ, 2012, p. 43). Portanto, Côrtes também acreditou que era Dino quem estava tocando. Não tive constatação de quem realmente é, portanto, fica a dúvida.

Jacob e todos os músicos do regional trabalhavam muito bem com essa formação, sabendo tocar em conjunto de forma a criar uma unidade sonora. É possível perceber a forte energia e o tipo de som criados pelo conjunto ao tocar, sempre de forma muito peculiar, características dos regionais de Jacob. Isso tudo distingue essa gravação das outras de *Noites Cariocas* analisadas na pesquisa, que se apresentam com formações menores. O regional de Luperce, na gravação de *Improviso*, tem o som que mais se aproxima do regional de Jacob, em virtude da instrumentação, mas que, de toda forma, difere bastante de sua sonoridade. O regional de Jacob é um dos mais consagrados da história do gênero.

Além do som de seu conjunto, Jacob traz consigo uma sonoridade muito característica, reconhecida como um dos sons de bandolim mais belos do choro. Sua precisão com a mão esquerda é elementar para a geração de notas nítidas, mas a técnica da mão direita, a sua palhetada, é fator importantíssimo para a consolidação de seu som. A sonoridade que ele tirava do instrumento é uma de suas maiores marcas registradas.

Jacob, em entrevista dada ao Museu da Imagem e do Som (1967), explica alguns aspectos técnicos que ajudam em sua sonoridade, para buscar o timbre que quer do instrumento. Ele diz que pode tocar leve com a palheta. Esse é um ponto importante para os bandolinistas. Saber tocar leve com a mão direita. E diz também que apoia a polpa da mão direita no tampo do bandolim, de forma que dê firmeza na mão, para que possa ter mais precisão com os dois dedos que seguram a palheta, que podem se mover circularmente.

Praticamente não existem registros em vídeo de Jacob do Bandolim tocando. O único encontrado até hoje dura pouquíssimos segundos e foi descoberto e disponibilizado pelo Instituto Jacob do Bandolim⁵⁰. Apesar de muito breve, é possível notar no vídeo como Jacob segurava a palheta e como era a colocação e a digitação de sua mão esquerda. Jacob segurava a palheta de forma a incliná-la levemente em diagonal para baixo e aproveitava o movimento do polegar junto com o indicador para palhetar. Também usou o movimento do pulso, em outro momento. A palhetada certamente é definitiva para que o som fosse produzido do jeito que ele queria. Em algumas fotos do chorão com o bandolim, também é possível perceber essa forma como ele segurava a palheta.

50 Acessar <http://www.jacobdobandolim.com.br/> e <https://www.youtube.com/watch?v=GAu826rfE24>.

Como já citado anteriormente na pesquisa, uma das características mais marcantes de Jacob era sua expressividade ao tocar. Uma mescla de sua sonoridade, com a colocação das notas certas nos lugares certos, com utilização de dinâmicas, de diversas ornamentações e recursos técnicos entre bordaduras, *apojaturas*, *glissandos*, *trinados*, *trêmulos*, antecipações, *staccato*, dentre outros recursos que embelezam a música e que poucos bandolinistas sabem fazer igual. Lopes (2016) fala sobre a importância do *rubato* para a construção da expressividade de Jacob, e como sua utilização primorosa aproximava a interpretação do bandolim às de grandes cantoras e cantores da época. Côrtes e Silva (2005) discorrem sobre como Jacob foi influente para a consolidação do estilo interpretativo do choro através de suas características criativas, de seus desenvolvimentos rítmicos e melódicos, de sua fluência musical, entre outros.

Uma das ornamentações frequentemente utilizadas em sua interpretação de *Noites Cariocas* que capta a minha atenção é a utilização dos *portamentos*. Jacob sabe aplica-los no momentos correto, sempre soando de forma muito bem no instrumento, o que não é fácil para o bandolim. É bom reparar esses detalhes que embelezam a música.

Jacob gosta de tocar suas composições de forma suingada, balançada, e para isso o andamento não pode ser muito rápido. A semicolcheia é igual a 100 nessa gravação, o que se aproxima de outras gravações dele da mesma música. Assim, com esse suingue, Jacob pode criar melodias e padrões rítmicos de forma natural, sem afobação. Diferentemente das gravações de estúdio, onde os chorões tradicionais costumavam gravar as formas básicas – A, A, B, B, A, C, C, A (no caso de choro de três partes) ou A, A, B, B, A (no caso de choros de duas partes, como o “*Noites Cariocas*”) – Jacob e seu grupo se arrojam ou arriscam e fazem essa forma (que não seria adotada por ele em uma situação de gravação em estúdio, em uma gravação formal): A, A, B, B, A, B, B, A e final (pela primeira vez). O público aplaude, pede mais, e Jacob retoma direto da segunda parte, improvisando, com essa forma: B, B, A, B, A e final. O público aplaude muito, das duas vezes em que Jacob encerra, e admira a espontaneidade da apresentação ao vivo de um dos maiores chorões da história. O regional tocou livremente em vários aspectos, inclusive na forma da música. Diretamente então, a forma ficaria assim: A, A, B, B, A, B, B, A e final, B, B, A, B, A e final.

Sá (1999) traz a comparação dessa gravação, com o contexto informal que ela envolve, em relação a outra gravação de *Noites Cariocas* que Jacob não improvisa. Essa forma adotada

pelo grupo e a interpretação extremamente livre do bandolinista acontecem devido a tudo que envolve o momento da gravação.

Jacob improvisa mais livremente nas partes B da música, atendo-se mais à melodia do choro nas partes A. Porém, na primeira reapresentação da A, ele já volta improvisando, alterando melódica e ritmicamente melodias, como nos compassos 33 e 34, 36, 37 a 41, 42 e 43, 46 a 48. A primeira frase já é alterada, mas baseada na melodia. Jacob acrescenta notas ao tema, numa sequência de semicolcheias, terminando com uma síncope. Nos compassos 37 a 41, Jacob cria outra melodia em semicolcheias completamente baseada na melodia original. Já no compasso 52, ele faz um comentário no acorde diminuto que remete à parte final da música - compassos 268 a 273.

Um artifício interpretativo que o bandolinista gostava de utilizar era abafar algumas notas com as mãos, esquerda ou direita, para que elas durassem menos, trazendo um suíngue característico da música brasileira e do choro especificamente, com notas sincopadas. Isso é perceptível em vários momentos da interpretação e é muito característico da linguagem do bandolim brasileiro.

Com a análise cautelosa dessa gravação, a forma como Jacob pensa suas interpretações torna-se mais clara. Sua improvisação representa muito bem a estética do universo do choro de sua época. O bandolinista baseia sua improvisação (que é contínua, presente em toda a interpretação, nos mínimos detalhes) não só na harmonia da música, mas também em sua melodia. Primeiramente, ele sempre intercala as improvisações com a melodia original da música, remetendo a ela constantemente. Em segundo lugar, seus fraseados são muitas vezes criados em cima dos motivos já existentes na melodia original do choro, trazendo coerência e unidade para a interpretação – improvisação parafraseada. Típica criação do choro. Lembrando Gomes (2014), que mostra exemplo interessante de uma improvisação parafraseada de Jacob, em *Lamentos*.

Estudei harmonia e improvisação com Alencar Sete Cordas, uma das figuras mais importantes da história do choro de Brasília, citado na dissertação de Carneiro (2015), e me lembro que ele dizia: “como alguém quer improvisar em um choro sem saber tocar a sua melodia? No choro não é assim, temos que saber a melodia original dele para poder improvisar em cima.” Na interpretação de Jacob, é possível ouvir em cada nota a conexão da sua improvisação com o choro que está sendo tocado. E isso soa melódico para os ouvintes.

Jacob brinca com a melodia rítmica e melodicamente. Mário Séve (2016) fala sobre como Jacob altera ritmicamente melodias, utilizando como exemplo um fragmento de *Serenata no Joá*, música de Radamés Gnattali, em interpretação do bandolinista. Aponta ainda uma melodia da parte B de *Noites Cariocas*, que pode apresentar-se em vários ritmos (trecho da modulação para E Maior até a retomada para C Maior, aqui representados nos compassos 77 a 84 da partitura de *Noites Cariocas*, por Jacob), discorrendo sobre a liberdade rítmica característica dos intérpretes de choro. Segundo ele (2016), a flexibilização rítmico-melódica da interpretação no gênero se assimila a um discurso verbal, onde o intérprete pode enfatizar ou prolongar determinadas palavras ou sílabas em detrimento de outras em frases e sentenças. Martins (2012) também escreve sobre a improvisação no choro com uma forma de conversação.

Depois de criar melodias criativas baseadas nas originais do choro, Jacob retoma o tema da música para finalizar a parte A. Inclusive, nessa gravação, ele sempre encerra suas sessões de improvisação, os últimos compassos da parte, tocando o tema da música como é, com uma exceção que será citada à frente. No compasso 63, Jacob altera uma nota, inserindo um *ré* agudo antes do *sol* da tonalidade, de forma tão singela que até parece uma ornamentação. Detalhes que fazem a diferença e que ele fazia muito bem. Na primeira vez em que toca a parte B, Jacob apresenta o tema. A variação que o artista faz aparece nos compassos 81 a 84 (o que eu chamaria de B'), em que ele brinca com a melodia também acrescentando notas, trazendo suingue e diversidade ao solo.

Na reapresentação do B, Jacob volta improvisando, com um fraseado que faz questão de remeter constantemente a motivos presentes no choro, adicionado a outros elementos, com arpejos e escalas. Ele já retoma rapidamente a melodia e traz apenas algumas variações nos compassos que se sucedem. Algumas dessas variações tornaram-se praticamente uma segunda melodia da música, interpretadas por muitos solistas, como nos compassos 109 a 112, inclusive por Joel e Armandinho nas gravações aqui analisadas.

Nos compassos 113 a 116, existe uma semelhança entre os fraseados de Jacob e de Luperce. Naturalmente, linguagens são criadas para cada instrumento de forma singular. Luperce faz uma frase semelhante a essa de Jacob, nos compassos 48 a 52 da partitura de *Improviso*. As frases se assemelham de certa forma por conta da conjunção de saltos com intervalos cromáticos, em divisões rítmicas que acabam deslocando o tempo forte para notas diferentes em cada compasso. Essa frase que Jacob faz é inclusive adotada por ele mesmo em outras interpretações, e é um tipo de fraseado que é característico de bandolinistas. Mais uma

vez aplica-se o estudo de Martins (2012), que diz que o instrumento influi na improvisação do instrumentista⁵¹. Dessa forma alguns fraseados se conectam ainda mais entre os músicos que tocam o mesmo instrumento.

Nos compassos seguintes, o artista retoma a melodia para finalizar então a parte B e retornar à parte A. No compasso 128, ele antecipa a melodia, enquanto os violões tocam o acorde na cabeça do compasso. Essas antecipações são características do suingue interpretativo do choro.

Na volta à parte A, Jacob toca o tema do choro, contudo de forma bem livre, brincando com as melodias, tocando em diferentes oitavas - compassos 133 ao 136 - e brincando com as melodias e ritmos - compassos 141 a 144. No compasso 148, que seria pausa na melodia, ele aplica as notas do acorde diminuto em sequência. Um simples arpejo soa de forma muito orgânica e bonita na improvisação do choro. E o melhor da utilização estrita de um arpejo na hora da improvisação é que não existem notas fora, todas estarão dentro do acorde. Isso caracteriza uma improvisação vertical. Cada acorde pensado separadamente.

Tocar a mesma melodia em diferentes oitavas não costuma ser muito orgânico para um bandolinista. Jacob brincava com essas oitavas naturalmente, como se pode notar em alguns momentos da interpretação. Côrtes (2016) explica como é bonita a sonoridade quando o bandolinista sobe uma oitava na melodia, como faz na gravação de *Odeon*: “ao subir uma oitava do bandolim, Jacob realça a melodia, pois tira a mesma de uma região onde em geral atuam mais o violão de seis cordas e o cavaquinho” (CÔRTEZ, 2012, p. 62).

É mais simples para um bandolinista transpor a melodia uma quinta abaixo, por exemplo, do que uma oitava abaixo ou acima. Em função da afinação, transpor uma quinta abaixo resulta em uma mesma digitação no instrumento, movida uma corda acima. Jacob faz a transposição de uma quinta abaixo na entrada do B do compasso 161. Ele pega a melodia de uma parte do A e aplica na harmonia do B, transposta uma quinta abaixo, já que a tonalidade da segunda parte é C Maior.

Nesse processo, ouvindo exatamente essa parte da improvisação, pude entender mais a fundo a genialidade de Jacob como compositor, identificando em suas construções melódicas

51 Realmente é possível identificar fraseados que se identificam nos instrumentistas que tocam o mesmo instrumento e também identifica-se fraseados que são criados através de aspectos ergonômicos do mesmo. Entretanto, hoje vejo alguns instrumentistas, como Hamilton de Holanda, que superam os limites do instrumento, transcendendo aspectos organológicos deles.

cada cuidado e cada sentido das frases da composição, que não são criadas sem uma atenção minuciosa. Tive essa percepção ao ouvir e compreender sua improvisação na gravação analisada, que me propiciou um olhar mais perceptivo sobre sua própria composição – tudo faz sentido em Jacob; sua linguagem de composição e improvisação se misturam. A conexão melódica da melodia original da segunda parte com a melodia da primeira parte é clara. O primeiro motivo da parte B (compassos 65 a 68) conversa com o motivo da parte A que é tocado, em seus determinados contextos e harmonias, nos compassos 13, 14 e 15, que são uma resposta aos compassos 5, 6 e 7, adotando a primeira apresentação do tema como exemplo. Nos compassos seguintes (69 a 72), o motivo é exatamente o mesmo, transposto, com os devidos ajustes, no contexto da harmonia. O segundo motivo melódico da parte B que, na primeira apresentação (como exemplo), aparece nos compassos 73 em diante, conversa com o final da parte A, que começa no compasso 25. O final da música (o que seria o Coda em uma partitura básica do tema), que acontece duas vezes nessa gravação devido à sua forma, é baseado também nessa seção da música.

E o mais surpreendente é que alcancei essa percepção mais ampla, essa análise mais sensível da composição de Jacob por intermédio da análise de sua improvisação, que se assemelha, em todos os aspectos, à sua composição. Jacob não dissociava sua improvisação do motivo original que a música queria transmitir e mais, construía sua criação como se tivesse pensando em uma composição.

É válida a análise da construção dessa composição porque a improvisação nada mais é do que uma composição criada em tempo real. E os chorões aplicam em suas interpretações em tempo real esse aprendizado construído na vivência de busca de repertório e de tempo dedicado a composições, criações e arranjos. Assim, identificamos uma linguagem de improvisação coerente, que se constrói em um processo que cria e desenvolve uma história, trazendo um sentido real à interpretação. E Jacob fazia isso de forma genial, tanto em suas composições quanto em suas interpretações. É possível identificar a aproximação entre a sua linguagem de composição e a sua linguagem de improvisação.

Retomando, nos compassos seguintes dessa apresentação do B, Jacob continua improvisando, contornando a melodia, utilizando-se de arpejos, escalas, cromatismos e intervalos. Ao utilizar o intervalo de oitava (compassos 174 a 177), lembra o fraseado do bandolinista Armandinho, ao deslocar a acentuação rítmica de forma que a nota aguda caísse em tempos diferentes em cada compasso, causando um efeito melódico-rítmico. É bom ouvir

com atenção os compassos que seguem (do 178 ao 183) e conseguir identificar a linguagem de Jacob neles, percebendo sua construção rítmica e melódica, ao utilizar arpejos, saltos, escalas e cromatismos, de maneira a permear as notas dos acordes.

Um aspecto peculiar da improvisação dos chorões, em muitos casos, é que eles não pensam em modos na hora de improvisar. Segundo os conceitos de Russell (2001) a improvisação baseada em apenas um modo, pode ser classificada como improvisação horizontal. Em contraste, vemos a improvisação vertical, que é a mais utilizada no choro. Em alguns momentos Jacob gosta de utilizar a tensão b6 em acorde menor (como o *si* bemol em Dm, no compasso 183 para 184), para depois descansar o ouvido em notas do arpejo, e de vez em quando ele utiliza tensões distintas como a 6M e 7M em acorde menor (como o *si* e o *dó suspenido* em Dm, compassos 281 e 282, por exemplo). Todas essas tensões têm características sonoras próprias e o intérprete que tem um leque grande de conhecimentos sobre todas essas sonoridades pode utilizá-las em variados contextos, criando diferentes fraseados.

Jacob gostava da sonoridade das notas meio tom acima ou abaixo de notas do arpejo do acorde do momento (dependendo se cabem com a harmonia, claro), para depois resolver a melodia em frases tradicionais do universo do choro. É o que acontece na utilização do *si* bemol do compasso 183, completando a frase na melodia seguinte baseado no arpejo de Dm(9), com a utilização de outra tensão cromática (*sol suspenido*). Essa frase vem logo depois de um respiro (pausa) de um compasso, dado por Jacob. Silêncio também faz parte da música e da improvisação.

Além da criação em tempo real, Jacob também tem variações e frases prontas, construídas após anos de interpretação de suas próprias composições. É o caso, por exemplo, dos compassos 178 a 180, repetidos nos 194 a 196. Também acontece isso com a nota acrescentada no compasso 189, que é uma interpretação já conhecida dele, frequentemente é replicada pelos chorões.

Nos próximos compassos 197 e 198, Jacob faz uma frase bem bandolinística (com uma digitação muito orgânica para o instrumento) que soa incrivelmente bem, apesar de ter uma nota que choca bastante com a harmonia do momento – um *sol suspenido* em cima do A7. Essa frase se assimila a frases presentes em duas composições de Jacob, o *Vôo da Mosca* – Jacob aplica um *sol suspenido* em um A7 e um *dó suspenido* em um D7 - e o *Diabinho Maluco* – o mesmo *sol suspenido* no acorde de A7. Essa é uma típica frase oriunda de uma digitação característica do instrumento, como indica Martins (2012) ser de praxe. Nos compassos 205 a

208, na hora no momento em que a música modula para E maior, ele também toca uma frase que costuma replicar em algumas gravações desse choro, baseada na melodia original.

A genialidade de Jacob aparece muitas vezes em sua simplicidade. Os compassos 209 a 212 trazem um fraseado simples, tradicional, mas de imensa singeleza. Todo esse momento é interessante. Ele entra com um *lá* agudo no contratempo e depois toca as três cordas mais graves soltas do bandolim, todas as notas em colcheia, figura que, de forma sequencial, quase não aparece nesse choro e na maioria dos choros com esse andamento. É bom reparar na rítmica diferente e no timbre das cordas soltas. Ele segue com uma cromatismo do *lá*, permeia o *ré*, que é a nota do acorde – tocando um *mi* para chegar no *ré* e depois um *dó susenido* para chegar no *ré* novamente. Na sequência, ele já vai planejando a volta à melodia, depois de improvisar de forma riquíssima. Percebe-se que Jacob invariavelmente toca pensando em como vai conectar seu fraseado, na hora de improvisar, com a melodia que segue, ou seja, sempre tendo a melodia original da música na cabeça, de forma a criar melodias que conversam com a original do choro, baseadas na ideia inicial da composição, que o compositor quis transmitir. Assim se constrói estilos de improvisação. Sá (1999) coloca que:

“no caso do choro não existe um improviso nascido de divagações, isto é, não se espera do músico chorão que ele simplesmente improvise melodias que porventura venham à sua mente ou aos seus dedos, compondo assim em público ou não, uma espécie de choro instantâneo. O improviso chorão nasce de um choro previamente concebido, portanto ele possui um referencial que será também o seu limite” (p. 63).

Depois dessa interpretação da parte B, Jacob reapresenta a parte A por uma última vez, antes de finalizar o choro pela primeira vez. Ele habitualmente brinca com a melodia, adicionando notas (como nos compassos 237 a 241), deslocando os tempos da melodia (como no compasso 232), dando vida à interpretação. Isso é a alegria do choro. Ao finalizar a música, o público aplaude muito, pessoas comentam, conversam e riem felizes, em clima de descontração que acompanhava esses saraus. Ele então retoma de forma inusitada a parte B da música, já trazendo na sua improvisação, depois de um *portamento* para chamar o conjunto, uma variação da melodia original. Nos compassos 291 a 293, o artista faz uma frase rápida que lembra a linguagem de Joel Nascimento.

Nos compassos 302 ao 306 Jacob usa dissonâncias que soam muito bem. Ele altera uma nota por compasso no seu fraseado para que elas se encaixem perfeitamente na harmonia, gerando ótimas tensões. No E7, ele aplica o *lá susenido* (quarta aumentada), *sol susenido* (terça) e *mi* (tônica). Para o A7, ele apenas altera o *sol* de *susenido* para *bequadro*, resultando

em *lá susenido ou si bemol* (nona bemol), *sol natural* (sétima menor), *mi* (quinta). No Dm, ele altera *lá susenido* para *bequadro*. Assim, fica, em Dm: *lá natural* (quinta), *sol* (décima primeira) e *mi* (nona). Essas tensões trazem uma sonoridade diferente, boa. Lopes (2016) fala sobre as dissonâncias presentes nas composições de Jacob, que são recorrentemente usadas por ele.

Nessa segunda parte da improvisação, quando eles recomeçam o choro, é possível perceber como Jacob tem uma linguagem bem característica de criação. Ele apresenta ideias muito similares às apresentadas da primeira vez, continuamente em contato com a melodia original da música. Nos compassos 307 a 314, ele apresenta uma variação da melodia original como uma conversa, tocando-a em diferentes oitavas. Por isso ele apresenta coerência em seu diálogo, como Martins (2012) sugere que deve ser um improviso.

Nos compassos 323 a 330, acontece uma improvisação muito linda, criativa, precisa e coerente do violonista de sete Cordas - Damásio ou Dino, (fica a dúvida, como explicado anteriormente). A experiência do violonista de sete cordas com a improvisação é vívida, natural. Ele dialoga com a melodia sempre, criando contracantos, e com a parte harmônica, entendendo tudo que está acontecendo. Portanto, está sempre ouvindo a todos e improvisando em resposta à melodia. A interpretação do sete cordas nessa gravação de *Noites Cariocas* é uma aula, do início ao fim.

Depois da improvisação do violão, Jacob toca o final da parte B e retoma à parte A da música, interpretando do seu jeito característico, com variações em cima da melodia. Ele então volta para a B para fazer uma última seção mais livre de improvisação.

Uma das partes que eu particularmente achei mais bonitas e criativas na improvisação de Jacob acontece na última apresentação da parte B, dos compassos 383 a 394, em que Jacob escolhe um motivo e o desenvolve, mantendo um padrão rítmico e um melódico que variam de acordo com a escala do acorde, utilizando acentuações que valorizam a melodia e tensões que não são notas do acorde. Em um momento, como gostava de fazer, aplica notas do acorde de A7, que ainda está por vir, em cima do acorde de C, trazendo dissonância à melodia. O desenvolvimento das ideias que ele mesmo cria fazia de Jacob um músico coerente, que conseguia transmitir de forma muito clara os seus sentimentos, trazendo sentido para seus fraseados. É bonito a apresentação de novas figuras rítmicas, conectada com a última frase, que traz figuras rítmicas características do choro interpretado, trazendo uma sensação de retomada do choro, após uma sessão de flutuação rítmica. Jacob sabia fazer essas conexões muito bem.

Esse é um dos momentos que o público mais aplaude. Depois de uma improvisação tão precisa do violonista de sete cordas, acredito que Jacob tenha se inspirado ainda mais. Isso faz parte da dinâmica de conversação que acontece na improvisação, abordado por Martins (2012). Os músicos inspiram uns aos outros durante a música.

Um detalhe que fica claro na interpretação toda é que Jacob muitas vezes tocava notas provenientes da escala/arpejo do próximo acorde, antes de ele chegar, como fez naquela ocasião. Ele inclusive utiliza-se disso não só na improvisação como na própria composição, aplicando um *dó susenido* em cima do C maior que antecipa o acorde de A7 na parte B da música e um *sol susenido* antecipando o E7 no final da música (compassos 260 e 268).

De volta ao final da música, de forma espirituosa, depois do auge da interpretação, Jacob volta para a última apresentação do tema principal tocando em *pizzicato*, puxando todo o regional consigo para uma dinâmica (*piano*) que é essencial na interpretação do choro (p. 57). Côrtes (2016) apresenta a importância das dinâmicas feitas por Jacob e seu Conjunto para a história do gênero. A intensidade *piano* se mantém durante toda a parte A da música e o grupo cresce novamente no final, com muita energia, criando outro auge para a interpretação. O regional fecha então a execução do choro recebendo muitos aplausos.

Esse tipo de troca é característico do ambiente de apresentação do choro. O solista traz uma ideia e o regional interpreta e toca junto, como fez quando tocou a última seção da música em *pizzicato* e *piano*, fazendo com que toda o grupo baixasse a dinâmica. Essas interações acontecem em melodias, ritmos, dinâmicas, formas e em qualquer aspecto musical que pode vir a ser abordado. E essa criação final de Jacob, muito adequada para o momento, valoriza o final da música que está por vir, que chega de forma crescente, com muita vibração do grupo. Esse momento representa uma conversação, a improvisação gerando diálogo entre os músicos, como é abordada por Martins (2012).

A improvisação de Jacob é muito interessante porque traz consigo o cerne da linguagem do choro, em diversos aspectos, e representa a maneira como a criação espontânea e momentânea pode acontecer continuamente no choro, e em diversos aspectos interpretativos. Mostra também a importância que a melodia original do choro tem para a criação de sua improvisação, que por quase todas as vezes se transforma em uma variação de sua própria música. É perceptível como a concepção de sua improvisação se aproxima com as concepções de suas composições. Isso faz com que a criação tenha um sentido para quem está apreciando.

O virtuosismo de Jacob se apresenta de forma diferente dos outros bandolinistas. O virtuosismo não está apenas ligado à velocidade, mas também a domínio dos aspectos interpretativos do choro, das técnicas de ornamentação aplicadas ao instrumento e à música de forma geral, à noção de que nota utilizar em cada contexto. Nessa visão, Jacob apresenta o virtuosismo através do domínio completo do instrumento e da linguagem da música de uma forma geral.

Ele remete à linguagem tradicional do choro justamente por ser um dos músicos mais importantes para a construção estilística do gênero, contribuindo com suas ideias na época em que a concepção estética do que é considerado a base do choro estava sendo criada. E é recíproco. A linguagem tradicional do choro também remete a ele.

Por essa análise é possível identificar o pensamento vertical de Jacob na hora de sua improvisação, segundo Russell (2001). Cada acorde é importante para a construção de seu caminho melódico. O bandolinista sabia como poucos usar a improvisação por paráfrase. Incrementava as melodias das músicas e criava outras em cima delas ainda mais bonitas. Mas além disso também utilizava a improvisação formulada, visto que ele tinha fragmentos de ideias guardados na manga para desenvolver sua improvisação. Além disso, também construía motivos e discursava melodicamente sobre eles, abarcando também a improvisação motívica.

Visto que os quatro improvisadores estudados nesta pesquisa têm prioritariamente o pensamento vertical em suas improvisações, podemos identificar essa linha como a mais presente no universo do bandolim do brasileiro (até a época de Armandinho), também sendo identificado em outros instrumentistas do gênero. Valente (2009) afirma que a preponderância do pensamento de improvisação de Pixinguinha, sem dúvida um dos músicos mais importantes para a construção do choro como gênero musical, é vertical. Isso mostra que esse tipo de construção melódica é a mais comum no choro.

Um detalhe que acontece na *performance* ao vivo de Jacob do Bandolim é que a música termina com o andamento mais rápido do que quando se inicia. Isso é comum em apresentações ao vivo, onde a energia da apresentação leva a mudanças de andamento como essa. Quando o choro é balanceado, existe essa tendência de acelerar o andamento. Em gravação de *Noites Cariocas* em estúdio⁵² Jacob e o grupo mantêm o andamento, contexto onde os músicos costumam ter mais cuidado com essa questão. Nessa gravação do choro, o bandolinista apenas

52 Disponível no link: <https://www.youtube.com/watch?v=idA4uEJfk34>

apresenta sua melodia, tradicionalmente, de acordo com seu comportamento mais rígido em estúdio.

É interessante também ouvir a gravação de *Noites Cariocas* no Sarau da Neusa França, em 18/11/1967⁵³, que Jacob também interpreta de maneira muito livre, em ocasião informal. É possível identificar as frases que Jacob utiliza nas duas interpretações e também perceber as diferentes melodias feitas, em cada vez que ele toca. Muitas de suas criações acabam por se tornar variações da música, já que ele as repete em diferentes apresentações. Não obstante isso, Jacob, raramente tocava a música de maneira igual.

Um disco lindo que também traz esse lado de improvisação de Jacob é *Ao vivo com Elizeth Cardoso, Zimbo Trio e Jacob do Bandolim*. Nele, o artista improvisa com seu regional em choros como *Noites Cariocas* e *Murmurando* e tem interpretações que marcaram a história ao lado de Elizeth e Zimbo Trio. Uma delas foi Barracão, com um dos improvisos mais conhecidos do bandolinista. Nesse improviso, ele traz uma linguagem moderna, evidenciando sextas em acordes menores e utilizando a *blue note* e outras notas de tensão - mas remetendo à melodia original da música, como sempre. Nesse improviso, Jacob dá as notas de tempo forte evidenciando a melodia original da música, enquanto cria outra melodia impressionante paralela. É um solo que traz um conhecimento musical profundo dentro de si; é de uma genialidade incrível e vale a pena a audição (e análise detalhada, além de aplicação no instrumento). Como dito anteriormente, Jacob nunca esquecia o motivo original da música durante suas improvisações, mas também não deixava de mostrar sua identidade em qualquer situação em que estivesse com o bandolim.

Portanto, é notável que Jacob pensa no melhor resultado sonoro de suas interpretações em primeiro ponto. Quando aborda fortemente a improvisação, a trata de maneira que ela crie sentido à música, como se fosse realmente uma composição. Alia sua criatividade com a do compositor das músicas ao pensar suas linhas melódicas sempre de uma forma que valorize a ideia original trazida pelo compositor, mas sem deixar de pregar sua identidade forte. Com sua genialidade impressa em todos seus aspectos interpretativos, em cada nota que toca, Jacob imprimiu sua identidade na a música brasileira, transformando-a e embelezando-a.

53 Assistir a https://www.youtube.com/watch?v=tbUmaSt_5oc – no tempo 3:19:25.

5 CONCLUSÃO

A improvisação, conceituada por Nettl e Russell (1998) como qualquer tipo de criação musical no tempo da *performance*, está presente como característica inerente dos processos de interpretação de Jacob do Bandolim, Luperce Miranda, Joel Nascimento e Armandinho Macedo. Quase sempre que estes interpretam um choro, trazem novos elementos que fazem parte unicamente daquela execução. Esta forma de interpretação é característica do choro como gênero musical, como forma de tocar. As diferenças de nuances, de ornamentações, fraseados e interpretações fazem parte do conceitual estilístico do gênero e são características indissociáveis de sua construção estética.

Após a análise de suas interpretações, é possível identificar que em muitas *performances* do choro, a improvisação está presente em todos os momentos, do início ao fim de cada execução, podendo ser classificada como um dos processos mais importantes para a construção da *performance* dos intérpretes. Os quatro bandolinistas, com suas particularidades que os identificam, mostram em suas interpretações como a improvisação faz parte do universo do gênero e como ela é abordada nos contextos em que os cercam, referentes às respectivas épocas e ambientes sociais em que estavam inseridos. É claro que, falando de choro, além da importância da improvisação como elemento estético, a composição tem um valor imenso para o resultado da *performance*, não podendo os improvisadores se esquecerem da melodia da música em suas execuções, como diz Martins (2012).

Ao mesmo tempo que as interpretações dos quatro os conectam através de diversos aspectos que o identificam como improvisadores, como bandolinistas e principalmente como chorões, suas peculiaridades contribuem para a formação de suas identidades musicais. As influências pessoais, as vivências que tiveram e a busca pela formação de suas próprias musicalidades, através de seus gostos e das perspectivas que almejam, constituem pilares fortes para a construção de uma forma de tocar. É perceptível que os aspectos que envolvem a improvisação dos quatro bandolinistas aqui pesquisados são essenciais para a formação de suas identidades musicais como um todo, refletindo em suas interpretações, em suas técnicas no instrumento e inclusive em seus processos composicionais. Salek (1999) afirma que o gênero só é como é hoje por conta de seus contextos sociais históricos.

Apesar de suas personalidades impressas em suas improvisações, Jacob, Luperce, Joel e Armandinho se assimilam na forma em que pensam a improvisação no choro em vários

pontos. Podemos ver aspectos interpretativos que todos herdaram desse gênero musical, como a utilização frequente de improvisação parafraseada, mas sem deixar de lado as improvisações formuladas e motivicas – Kernfeld (1983) -, e a predominância de um pensamento vertical na hora de improvisar – Russell (2001), sem falar na forma livre em que tocam, que é um dos aspectos interpretativos do choro mais fortes, que identificam o gênero tanto quanto seus aspectos rítmico, melódico e harmônico, sendo uma das características que mais o engrandecem.

Com a análise dos quatro bandolinistas, vemos que muitas coisas podem motivar a improvisação no choro. A ornamentação e variação da melodia original da música; a improvisação mais livre pensada em forma vertical, com o uso de completas seções para construção do discurso de improvisação; o desenvolvimento de motivos que guiem o pensamento de improvisação e que criem um pensamento de improvisação coerente, como em uma conversação; o virtuosismo; a troca entre os instrumentistas; a troca com o público (caso evidenciado na apresentação de Jacob); a brincadeira; entre outros.

É possível identificar também, corroborado por Nettle (1983), que é impossível tentar isolar um gênero musical e evitar que este se transforme, visto que a mudança é aspecto intrínseco à sua existência. Cada um dos bandolinistas pesquisados contribuiu para a transformação do choro, que é contínua, trazendo novos elementos composicionais, rítmicos, de expressividade e interpretação, de funcionamento de grupo, de concepção estética. Esses elementos são trazidos de seus universos particulares e das influências musicais que tiveram no decorrer de suas vidas.

O choro é um gênero musical altamente complexo que mistura ritmo, sentimento, técnica, harmonia, improvisação. O choro estimula os processos criativos de seus intérpretes e desprendem os músicos das partituras, exigindo um extremo conhecimento musical de seus intérpretes⁵⁴.

Além disso, a troca entre os músicos, inerente ao universo do choro, é especial. É bonito ver a conexão dos instrumentistas que foram pesquisados. Jacob e Luperce, apesar de qualquer história que envolvessem os dois, estavam conectados como os maiores representantes do bandolim em sua época. Armandinho e Luperce também estavam conectados, através de suas

⁵⁴ Um exemplo que a partitura não pode transmitir o universo do choro é a música Vibrações. Ao comparar a partitura com a interpretação de Jacob, vemos uma distância enorme. A forma como Jacob toca dá vida e sentimento à música.

raízes da música nordestina, através do estudos de Armandinho sobre o repertório de Luperce desde criança. Joel bebeu do repertório de Jacob do Bandolim e de sua expressividade desde muito novo, tocando com grandes músicos que fizeram parte da vida de Jacob. Armandinho gravou discos com o Época de Ouro, o grande conjunto de Jacob. Isso exemplifica como a conexão dos laços faz parte do universo musical do choro e como isso é importante para o desenvolvimento do mesmo. Lara Filho (2009) fala sobre como os ambientes dos chorões são importantes para o desenvolvimento de suas aprendizagens. Vemos aqui que realmente esse ambiente acontece não só em uma condição micro, de situações de encontro e troca entre os músicos, como em uma perspectiva macro, que envolve instrumentistas de diferentes locais e gerações que se conectam através do choro.

Com essa pesquisa também foi possível identificar, com um olhar mais analítico, que a improvisação brasileira precisa ser cada vez mais estudada, visto que apresenta particularidades que o diferem do *jazz*, área onde existem mais estudos sobre improvisação. Uma das dificuldades encontradas nessa pesquisa foi a escassez de revisão de literatura sobre a improvisação no choro voltado ao bandolim e sobre músicos importantes como Joel Nascimento e Armandinho Macedo. A música brasileira encontra-se em fase de crescimento, de transformação estética, e deve ser objeto de pesquisa mais frequentemente.

Esse trabalho visa justamente colaborar para o acervo de estudos com relação ao choro, ao bandolim e à improvisação na música brasileira, por meio de grandes instrumentistas da história de nosso país, Jacob do Bandolim, Luperce Miranda, Joel Nascimento e Armandinho Macedo. Quanto mais pesquisa na área, maior será a valorização de processos criativos provenientes de nossa cultura e maior será a disponibilização de material sobre nossa música para quem quer que tenha interesse.

O choro e a música brasileira devem estar inseridos no meio acadêmico e devem ser valorizados por nossos músicos e pesquisadores. Normalmente o conteúdo musical presente em universidades brasileiras são oriundas da música europeia ou, quando a música popular é tratada, muitas vezes é oriunda do *jazz*. A riqueza da nossa música é grande e deve ser cada vez mais difundida, pesquisada, tocada. Nossos instrumentos, nossos processos criativos e nossos gêneros musicais são riquezas de nossa cultura e formam a base de nossa música, perpassadas por grandes mestre como Jacob do Bandolim, Luperce Miranda, Joel Nascimento e Armandinho Macedo, e representados por gêneros musicais originais e genuínos, como o choro.

6 REFERÊNCIAS

- AMADO, Paulo. **A expressividade no Choro**: um estudo a partir de perspectivas da etnomusicologia e da fenomenologia. 2014. 174 f. Dissertação submetida à Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). UFMG, Belo Horizonte, 2014.
- BARBOZA, Marília Trindade. **Lupercé Miranda**: o Paganini do bandolim. Niterói: Da Fonseca Comunicação, 2004.
- BASTOS, M. B.; PIEDADE, A. T. **Análise de improvisações na música instrumental**: em busca da retórica do jazz brasileiro. Revista eletrônica de musicologia, v. XI, set, 2007.
- BERENDT, Joachim E. **The jazz book**: from ragtime to fusion and beyond. New York: Lawrence Hill Books, 1992.
- CABRAL, Sérgio. **Pixinguinha vida e obra**. Rio de Janeiro: MEC FUNARTE, 1978.
- CANAUD, Fernanda. **O virtuosismo e o “swing” revelados na revisão fonográfica de Flor da Noite e Modinha & Baião, de Radamés Gnatalli**. 2013. 263 f. Trabalho de conclusão do curso de Doutorado em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). UNIRIO, Rio de Janeiro, 2013.
- CAZES, Henrique. **Choro**: do quintal ao municipal. São Paulo: Editora 34, 1998.
- CERQUEIRA, Denize Rodrigues. **Modelo de improvisação de Zé Bodega no Choro, baseado nos conceitos de horizontalidade e verticalidade de George Russell**. 2015. 111 f. Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UNIRIO). UNIRIO, Rio de Janeiro, 2015.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CÔRTEZ, Almir. **O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim**. 2006. 142 f. Dissertação de Mestrado submetida à Faculdade de Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). UNICAMP, Campinas, 2006.
- _____. **Improvisando em música popular**: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira. 2012. 285 f. Tese de doutorado submetida ao Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). UNICAMP, Campinas, 2012.

DUARTE, Fernando Novaes. **O bandolim hoje: questões interpretativas e notacionais**. 2016. 90 f. Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2016.

FREIRE, Paulo. **A sombra desta mangueira**. São Paulo: Olho D'água, 1995 *apud* MOURA, Jorge Antonio Cardoso, **Tradição e inovação na prática do bandolim brasileiro**. Brasília: Universidade de Brasília, 2011. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/17879>

Acesso em: 5 de novembro de 2018.

GOMES, Iara de Melo Ramos. Improvisação: a criação musical durante a performance e seus mecanismos de elaboração. In: **II Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical**, v. 1, n. 1, 2014. Vitória: ABRAPEM, 2014, pp. 194-201.

GRIDLEY, Mark C. **Jazz styles: history and analysis**. New Jersey: Prentice-Hall, 1991. 4th ed.

JACOB DO BANDOLIM, [Jacob Pick Bittencourt]. Rio de Janeiro, Brasil, 24 fev. 1967. **Depoimento prestado ao Museu da Imagem e do Som (MIS) do Rio de Janeiro**.

Johnson-Laird. P. N. How Jazz Musicians Improvise. **Music Perception: An Interdisciplinary Journal**, v. 19 n. 3, Spring 2002, pp. 415-442.

KENNY, B. J.; GELLRICH, M. Improvisation. In: PARNCUTT, R.; MCPHERSON, G. (Eds.). **The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning**. New York: Oxford University Press, 2002. chap. 8, p. 117-134.

KERNFELD, Barry Dean. Two Coltranes. **Annual Review of Jazz Studies**. 1983. v. 2.

KIMIZUKA, Y. B.; MARTINS, A. L.; BARBOSA, P. A. Do “pau-elétrico” à guitarra baiana: o uso da saturação na música popular brasileira. In: **XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. Campinas: 2017. Disponível em:

https://www.academia.edu/37713228/Do_pau-

[ele_trico_a_guitarra_baiana_o_uso_da_saturac_a_o_na_mu_sica_popular_brasileira](https://www.academia.edu/37713228/Do_pau-). Acesso em: 7 de maio de 2019.

LARA FILHO, Ivaldo Gadelha de. **O Choro dos chorões de Brasília**. 2009. 208 p. Dissertação de mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação do Departamento de Música da Universidade de Brasília. Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

LOPES, Marcílio Marques. Jacob do Bandolim: Tradição e modernidade em “Chega de Saudade”. In: **Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música**, 2014. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2014, pp. 597-608.

_____. **O dito e o não dito: a palavra cantada no gesto instrumental de Jacob do Bandolim**. 2016. 130 p. Tese submetida ao Programa de Pós-graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UNIRIO). UNIRIO, Rio de Janeiro, 2016.

MARTINS, David Rangel Diel de Carvalho. **Improvisação no choro segundo chorões**. 2012. 111 f. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). UFMG, Belo Horizonte, 2012.

MOURA, Jorge Antonio Cardoso. **Tradição e inovação na prática do bandolim brasileiro**. 2011, 142 f. Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade de Brasília (UnB). UnB, Brasília, 2011. Disponível em:

<http://repositorio.unb.br/handle/10482/17879>

Acesso em: 5 de novembro de 2018.

_____. **Vibrações das singularidades culturais da escola do choro**. 2017. 282 f. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da Faculdade em Educação da Universidade Federal do Ceará (UFC). UFC, Fortaleza, 2017.

NETTL, Bruno. Thoughts on improvisation: a comparative approach. **The Musical Quarterly**, v. 60, n. 1, pp. 1-19, Oxford University Press, 1974.

_____. Introduction: an art neglected in scholarship, in NETTL, B.; RUSSEL M. **In the course of Performance**. Chicago, USA: The University of Chicago Press, p. 1-26, 1998.

NETTL, B. e RUSSELL, M. **In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation**. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

PESSOA, Felipe Ferreira de Paula. **Cuidado violão!** As transformações no acompanhamento dos violões nos conjuntos de choro. 2012. 105 f. Dissertação submetida ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade de Brasília (UnB). UnB, Brasília, 2012.

RÉA e PIEDADE. Comentários sobre o choro atual. In: **Anais do III Simpósio de Pesquisa em Música**. Curitiba: De ARTES-UFPR, 2006, pp. 239-244.

REZENDE, Gabriel Sampaio Souza Lima. **O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim**: comentários à história oficial do choro. 2014. 443 f. Tese de Doutorado submetido ao Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). UNICAMP, Campinas, 2014.

RICARDO, Albenise de Carvalho. **O bandolim na música popular brasileira**. 2005, 26 f. Monografia de graduação submetida ao Centro de Letras e Artes do Instituto Villa-Lobos da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UNIRIO). UNIRIO, Rio de Janeiro, 2005.

RUSSELL, George. **Lydian chromatic concept of tonal organization**. Cambridge, USA: Concept Publish Company, 2001.

SÁ, Paulo Henrique Loureiro de. **Receita de Choro ao molho de bandolim**: uma reflexão acerca do Choro e sua forma de criação. 1999. 220 f. Dissertação submetida ao Conservatório Brasileiro de Música, do Centro Universitário Brasileiro de Educação (CBM). CBM, Rio de Janeiro, 1999.

SÁ, Paulo Henrique Loureiro de. **A Escola italiana de Bandolim e sua aplicabilidade no Choro**. Tese de Doutorado em Práticas Interpretativas, UNIRIO. Rio de Janeiro, 2005.

SALEK, Eliane. 1999. A flexibilidade rítmico-melódica na interpretação do choro. In: **Cadernos do Colóquio**. Rio de Janeiro, UNIRIO, 1999, v. 1, n. 1, pp. 69-73.

SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (EDUSP), 1990

SÈVE, Mário. **Vocabulário do choro**: estudos e composições. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1999.

_____. Choro e fraseado: notação, regras e interpretação. In: **Anais do IV SIMPOM – Simpósio Brasileiro de Pós-Graduandos em Música**. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2016. Disponível em: <http://seer.unirio.br/index.php/simpom/article/download/4717/4209>. Acesso em: 22 de maio de 2019.

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. 2008. 210 f. Trabalho de conclusão do curso de Mestrado em Música, do Centro de Letras e Artes do Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). UNIRIO, Rio de Janeiro, 2008.

ULHÔA, M. T. A pesquisa e análise da música popular gravada. In: **VII Congresso da IASPM-AL, Casa de las Américas** – Havana, Cuba, Junho de 2006, Actas. Também disponível em: <http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/lahabana/articulosPDF/MarthaUlloaMPgravada.pdf>. Acesso em 9 de outubro de 2018.

VALENTE, Paula Veneziano. **Horizontalidade e verticalidade:** dois modelos de improvisação no choro brasileiro. 2009. 139 p. Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP). São Paulo: USP, 2009.

VALENTE, Paula Veneziano. A improvisação no choro: história e reflexão. In: **DAPesquisa**. Florianópolis, v. 5, n. 7, 2010.

VARGAS, Alexandre. A guitarra baiana: tradição e desuso. In: **XI Congresso IASPMAL - música y territorialidades: los sonidos de los lugares y sus contextos socioculturales**. Salvador, 2014, pp. 387-393.

7 ANEXOS

ANEXO A – PARTITURA DE *IMPROVISO*, COM LUPERCE MIRANDA

Score

Improviso

por Luperce Miranda

Luperce Miranda

♩ = 116

Mandolin

Mdn.

Chord progression for the score:

G G G G A G

G G G/A G

G G (Am) (Am)

Am Am D7 D7

D7 D7 G G

G (G) G G

Dm / F E7 Am Am

(C#°) (C#°) G E7

2 Improviso

Mdn. 34 A7 D7 G G

Mdn. 38 G G G G

Mdn. 42 G G Am Am

Mdn. 46 D7 D7 D7 D7

Mdn. 50 D7 D7 G G

Mdn. 54 G G G G

Mdn. 58 G/F G7 C C

Mdn. 62 (C#°) (C#°) G E7

Mdn. 66 A7 D7 G G

Improviso

3

Mdn. 70 B7 B7 Em Em

Mdn. 74 B7 B7 Em Em

Mdn. 78 E7 E7 Am Am

Mdn. 82 Em B7 Em Em

Mdn. 86 B7 (F7) Em Em

Mdn. 90 B7 B7 Em Em

Mdn. 94 B7 B7 Em Em

Mdn. 98 B7 B7 Em (D7)

Mdn. 102 G G G G

4 Improviso

Mdn. 106 G G (E7/G#) Am Am/B Am/C

Musical staff for measure 106, starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. Chords G, G, (E7/G#), Am, Am/B, and Am/C are indicated above the staff.

Mdn. 110 Am Am/G D7/F# Am/E

Musical staff for measure 110, continuing the melodic line. Chords Am, Am/G, D7/F#, and Am/E are indicated above the staff. Triplet markings (3) are present under some notes.

Mdn. 114 D7 D/C G/B G

Musical staff for measure 114, continuing the melodic line. Chords D7, D/C, G/B, and G are indicated above the staff. Triplet markings (3) are present under some notes.

Mdn. 118 Suingue na harmonia G/A G/B G G

Musical staff for measure 118, continuing the melodic line. Chords G/A, G/B, G, and G are indicated above the staff. The text "Suingue na harmonia" is written above the staff.

Mdn. 122 G/F (G7) C C/G

Musical staff for measure 122, continuing the melodic line. Chords G/F, (G7), C, and C/G are indicated above the staff.

Mdn. 126 (C#°) (C#°) G E7

Musical staff for measure 126, continuing the melodic line. Chords (C#°), (C#°), G, and E7 are indicated above the staff.

Mdn. 130 A7 D7 G G

Musical staff for measure 130, continuing the melodic line. Chords A7, D7, G, and G are indicated above the staff.

Mdn. 134 (B7) B7 Em Em

Musical staff for measure 134, continuing the melodic line. Chords (B7), B7, Em, and Em are indicated above the staff.

Mdn. 138 B7 B7 Em Em

Musical staff for measure 138, continuing the melodic line. Chords B7, B7, Em, and Em are indicated above the staff.

Improviso

5

Mdn. 142 E7 E7 Am Am

Mdn. 146 Em B7 Em Em

Mdn. 150 B7 B7 Em Em

Mdn. 154 B7 B7 Em Em

Mdn. 158 E7

Mdn. 159 E7 Am Am Em

Mdn. 163 B7 Em (Eb7) D7 G

Mdn. 167 G G G G

Mdn. 171 G (E7/G#) Am Am/B Am Am

6 Improviso

Mdn. 175 Am/G D7/F# Am/E D7

Mdn. 179 D/C G G G/B

Mdn. 183 (G/C) G/D G G/F

Mdn. 187 G7 C C/G C (C#°)

Mdn. 191 (C#°) G E7 A7

Mdn. 195 D7 G G

**ANEXO B – PARTITURA DE IMPROVISO EM FÁ MAIOR, COM LUPERCE
MIRANDA**

Score

Improviso

126

♩ = 116

por Luperce Miranda

Luperce Miranda

Mandolin

Mdn.

Mdn.

Mdn.

Mdn.

Mdn.

Mdn.

Mdn.

Mdn.

F F F F F

6 F F F F/G F

10 F F (Am) (Am)

14 Gm Gm C7 C7

18 C7 C7 F F

22 F (G) F F

26 Cm /Eb D7 Gm Gm

30 (C#°) (C#°) F D7

Improviso

127

Mdn. 34 G7 C7 F F

Mdn. 38 F F F F

Mdn. 42 F F Gm Gm

Mdn. 46 C7 C7 C7 C7

Mdn. 50 C7 C7 F F

Mdn. 54 F F F F

Mdn. 58 F/E \flat F7 B \flat B \flat

Mdn. 62 (C \sharp°) (C \sharp°) F D7

Mdn. 66 G7 C7 F F

Improviso

128

Mdn. 70 A7 A7 Dm Dm

Mdn. 74 A7 A7 Dm Dm

Mdn. 78 D7 D7 Gm Gm

Mdn. 82 Dm A7 Dm Dm

Mdn. 86 A7 (F7) Dm Dm

Mdn. 90 A7 A7 Dm Dm

Mdn. 94 A7 A7 Dm Dm

Mdn. 98 A7 A7 Dm (D7)

Mdn. 102 F F F F

Improviso

129

Mdn. 106 F F (E7/F#) G m G m/A G m/Bb

Mdn. 110 G m G m/F C 7/E G m/D

Mdn. 114 C 7 C/Bb F/A F

Mdn. 118 F/G F/A F F

Mdn. 122 F/Eb (G7) Bb Bb/F

Mdn. 126 (C#°) (C#°) F D 7

Mdn. 130 G 7 C 7 F F

Mdn. 134 (B7) A 7 D m D m

Mdn. 138 A 7 A 7 D m D m

Improviso

130

Mdn. 142 D7 D7 G m G m

Mdn. 146 D m A7 D m D m

suinge na harmonia

Mdn. 150 A7 A7 D m D m

Mdn. 154 A7 A7 D m D m

Mdn. 158 D7

Mdn. 159 D7 G m G m D m

Mdn. 163 A7 D m (Eb7) C7 F

Mdn. 167 F F F F

Mdn. 171 F (E7/F#) G m G m/A G m G m

Improviso

131

Mdn. ¹⁷⁵ G m/F C 7/E G m/D C 7

Mdn. ¹⁷⁹ C/B \flat F F F/A

Mdn. ¹⁸³ (G/B \flat) F/C F F/E \flat

Mdn. ¹⁸⁷ F 7 B \flat B \flat /F B \flat (C \sharp)

Mdn. ¹⁹¹ (C \sharp) F D 7 G 7

Mdn. ¹⁹⁵ C 7 F F

ANEXO C – PARTITURA DE *NOITES CARIOCAS*, COM JOEL NASCIMENTO

Noites Cariocas

por Joel Nascimento

Jacob do Bandolim

SUINGUE 133 ENTRAM TODOS

4 G6 G6 G6 G6

8 G6 G6 G6 G6

12 G6 G6 G6 G6 G6 G6

18 G6 G6 C#° D/C

22 G G E7 Am E7/B Am

26 Am Am7M Am7 Am/G D7/F# D7/F#

30 Am D7 G E7 Am D7

34 G6 G6 C#° D/C

38 G/B E7 Am E7/B Am/C

42 C C#° G/D E7

46 (A7) D7 G Bm/F# Am/E D7

50 G G C#° D/C

54 G6 G6 E7 Am E7/G# Am³

58 Am Am/G# Am/G Am6 Am6

62 Am D7 G E7 Am D7

66 G6 G6 C#° D/C

70 G/B E7 Am E7/B Am/C

74 C C#° G/D E7

The musical score consists of ten staves of music in G major. Each staff begins with a measure number and a set of chords. The notation includes treble clefs, a key signature of one sharp (F#), and various rhythmic patterns such as eighth and sixteenth notes. Some measures include guitar-specific notation like '6' for a fretted note and '3' for a triplet. The chords are: G/B, E7, Am, E7/B, Am/C, C, C#°, G/D, E7, (A7), D7, G, Bm/F#, Am/E, D7, G, G, C#°, D/C, G6, G6, E7, Am, E7/G#, Am³, Am, Am/G#, Am/G, Am6, Am6, Am, D7, G, E7, Am, D7, G6, G6, C#°, D/C, G/B, E7, Am, E7/B, Am/C, C, C#°, G/D, E7.

78 A7 D7 G G

82 G/F G7 C C

86 A7 A7/C# A7/E A7 Dm Dm

90 F6 F#° C E7/G# Am Am/C

94 E/B F#m B7 E F7 F#7 G7

98 G7/D G7/D C6/E C6/E

102 A7(b9) A7 Dm7 Dm

106 F6 F#° E7/G# A7

110 Dm G7 C

113 C G7 G7 C

Detailed description: This is a guitar score for a piece in G major. It consists of ten staves of music, each with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The music is written in a rhythmic style with eighth and sixteenth notes. Chord diagrams are placed above the staff lines, indicating the fretting for various chords such as A7, D7, G, G7, C, F6, F#°, C6/E, Am, Am/C, E/B, F#m, B7, E, F7, F#7, G7, A7(b9), Dm7, Dm, and C. The score includes measure numbers 78, 82, 86, 90, 94, 98, 102, 106, 110, and 113. The notation includes stems, beams, and accidentals (sharps and naturals) to specify the notes and their alterations.

117 C A7 A7

120 Dm Dm/A Dm/F³ F F#°

124 C E7/G# Am Am/C

126 E/B C#m F#m B7 E G7

130 G7 G7 C C

134 A7 A7 Dm Dm/F

138 F F#° E7/G# A7

142 Dm (G7) C C7 C#7

145 D7 G6³ 3 G6₆

148 C#° D/C

150 G/B 6 G/B E7

152 Am E7/B Am/C

154 Am Am/G# Am/G

156 F#m7(b5) Am

158 Am D7 A7 D7

160 G E7

162 G6 G6 C#° D/C

166 G/B E7 Am E7/B Am/C

170 C C#° G/D E7/B

174 A7 D7/A G7 G7

Detailed description: This is a musical score for guitar, consisting of ten staves of music. Each staff begins with a measure number and is annotated with guitar-specific notation. Measure 150: Treble clef, key signature of one sharp (F#), time signature of 4/4. Chords: G/B, a six-fret barre (6), G/B, and E7. Measure 152: Chords: Am, E7/B, Am/C. Measure 154: Chords: Am, Am/G# (with a sharp sign above the G), Am/G. Measure 156: Chords: F#m7(b5) and Am. Measure 158: Chords: Am, D7, A7, D7. Measure 160: Chords: G and E7. Measure 162: Chords: G6, G6, C#° (with a sharp sign above the C), and D/C. Measure 166: Chords: G/B, E7, Am, E7/B, Am/C. Measure 170: Chords: C, C#° (with a sharp sign above the C), G/D, and E7/B. Measure 174: Chords: A7, D7/A, G7, G7. The notation includes various rhythmic values such as eighth notes, quarter notes, and sixteenth notes, along with rests and accidentals.

178 E° E° G G♭7 F7 E7

182 A7/C# D7 G6

186 C#° B♭° C#° B♭° G7 G♭7 F7 E7

190 Asus A7 D7 G6 G6 G6

195

ANEXO D – PARTITURA DE *NOITES CARIOCAS*, COM ARMANDINHO

Score

Noites Cariocas

Por Armandinho Macedo

Jacob do Bandolim

♩ = 116

Gadd9 Am Bb° G/B Bb° D7

Mandolin

Mdn.

6

Gadd9 E/G# Am E7/B Am/C

Mdn.

10

Am Am/G# Am/G D7/F# Am/ED7 D7sus

Mdn.

14

D7 D7sus D7 G7M D

Mdn.

18

G 6 G 6 Bb° C#(b13)

Mdn.

22

G E/G# Am E7/B Am/C C(#5)

Mdn.

26

F#7 G Ab7(9) A7(9)

Mdn.

30

D7 G

2 Noites Cariocas

G°

Mdn. 

Mdn.  G E/G# Am E7/G# Am/C

Mdn.  Am Am/G# Am/G D7/F# Am/G D7 D7sus

Mdn.  D7 D7sus D7 G G G

Mdn.  G G G° G°

Mdn.  G E/G# Am E7/B Am/C

Mdn.  C(#5) F#7 G Ab7(9)

Mdn.  A7(9) D7 G G

Mdn.  G/F C⁶/E

Noites Cariocas

3

Mdn. 70 A7 Dm F#°

Mdn. 74 A° C E/G# Am Am/C

Mdn. 78 E/B B sus B7 E

Mdn. 82 G7 G7 C C

Mdn. 86 A7(b9) A7 Dm Dm

Mdn. 90 F#m7(b5) B7 F7 E7 A7

Mdn. 94 G7sus D7(9) G7 C C

Mdn. 98 G7 C

Mdn. 102 A7 Dm Dm

4 Noites Cariocas

Mdn. 106 F#° C/G E/G# Am

Mdn. 110 E/B E B_{sus} B7 E

Mdn. 114 G7 C

Mdn. 118 A7/C# Dm G#m7(b5) Gm7(b5)

Mdn. 122 F#m7(b5) B7 A7

Mdn. 126 G7_{sus} D7(9) G7 C C# D7

Mdn. 130 G G°

Mdn. 134 G E7 Am Am

Mdn. 138 Am Am D7 D7

Noites Cariocas

Improviso Raphael

5

Mdn. 142 D7 D7 G

Mdn. 146 G°

Mdn. 150 G E7 Am E7/B Am/C

Mdn. 154 C C#° G E7

Mdn. 158 A7/C# D7 G

Mdn. 162 G/F G7 C C A7(b13)

Mdn. 166 A7 Dm9

Mdn. 170 F#° C E/G# Am Am/C

Mdn. 174 E Bsus B7 E

6 Noites Cariocas

Mdn. 178 G7 G7 C C Bb7

Mdn. 182 A7 Dm

Mdn. 186 F#m7(b5) B7(#9) E7 A7

Mdn. 190 G7sus D7(9) G7 C

Mdn. 194 Dm G7 C7M C6

Mdn. 198 A7 A7 Dm Dm

Mdn. 202 F F# C7M C6

Mdn. 206 E C#7 F#m B7 E Dm G7

Mdn. 210 Dm G7 C7M C6 A7

Noites Cariocas

7

Mdn. 214 A7 Dm7 Dm F#m7(b5) C7

Mdn. 218 B7 F7 E7 Bb7 A7 Dm

Mdn. 222 D7(9) G7 C C# D7 G Am

Mdn. 226 G/B E° E°(b13) G

Mdn. 230 E/G# Am E7/B Am/C Am

Mdn. 234 Am D7 D7 D7

Mdn. 238 D7 G D7 G

Mdn. 242 G° G° G E/G#

Mdn. 246 Am E7/B Am/C Am/C C#° (Bb°)

8 Noites Cariocas

Mdn. 250 G E7/G# A7(9)

Mdn. 254 D7 G G G°

Mdn. 258 G7 F7 E7 A7

Mdn. 262 D7 G G G°

Mdn. 266 G° G7 F7 E7 A7

Mdn. 270 D7 G

ANEXO E – PARTITURA DE *NOITES CARIOCAS*, COM JACOB DO BANDOLIM

Score

Noites Cariocas

Por Jacob do Bandolim

Jacob do Bandolim

Bandolim $\text{♩} = 100$ G G°

6 Fl. G E7/G# Am E7/B Am/C

10 Fl. Am Am/G# Am/G D7/F# D7

14 Fl. Am D7 G E7 Am D7

18 Fl. G G°

22 Fl. G E7 Am E7/B Am/C

26 Fl. C Bb° G E7

30 Fl. Am D7 G

34 Fl. G G°

2 Noites Cariocas

38 Fl. G G E7/G# Am E7/B Am/C

42 Fl. Am Am/G# Am/G D7/F#

46 Fl. D7 G E7 Am D7

50 Fl. G G°

54 Fl. G E7/G# Am E7/B Am/C

58 Fl. C Bb° G E7

62 Fl. Am D7 G

66 Fl. G7 C C/E

70 Fl. A7 Dm Dm/E Dm/F

The image shows a musical score for a flute part. It consists of eight staves of music, each with a measure number and a chord progression. The key signature is one sharp (F#). The music is written in a rhythmic style with eighth and sixteenth notes, often with accents. The chords are: Staff 1 (38): G, G, E7/G#, Am, E7/B, Am/C; Staff 2 (42): Am, Am/G#, Am/G, D7/F#; Staff 3 (46): D7, G, E7, Am, D7; Staff 4 (50): G, G°; Staff 5 (54): G, E7/G#, Am, E7/B, Am/C; Staff 6 (58): C, Bb°, G, E7; Staff 7 (62): Am, D7, G; Staff 8 (66): G7, C, C/E; Staff 9 (70): A7, Dm, Dm/E, Dm/F.

Noites Cariocas

3

74 F F#° C E7/G# Am F#m7(b5)

Fl.

78 E C#7 F#m B7 E G7

Fl.

82 G7 C

Fl.

86 A7 Dm

Fl.

90 F F#° E7 A7

Fl.

94 Dm G7 C

Fl.

98 G7 C

Fl.

102 A7 Dm

Fl.

106 F F#° C E7/G# Am F#m7(b5)

Fl.

4 Noites Cariocas

110 E C#7 F#m B7 E G7

114 G7 C

118 A7 Dm

122 F F#° E7 A7

126 Dm G7 C C#7 D7

130 G G°

134 G E7/G# Am E7/B Am/C

138 Am Am/G# Am/G D7/F# D7

142 D7 G E7 Am D7

The image shows a musical score for the piece 'Noites Cariocas'. It consists of ten staves of music, each labeled 'Fl.' (Flute). The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The score includes various chords and measure numbers: 110, 114, 118, 122, 126, 130, 134, 138, and 142. The chords listed above the staves are: E, C#7, F#m, B7, E, G7, G7, C, A7, Dm, F, F#°, E7, A7, Dm, G7, C, C#7, D7, G, G°, G, E7/G#, Am, E7/B, Am/C, Am, Am/G#, Am/G, D7/F#, D7, D7, G, E7, Am, D7.

Noites Cariocas

5

146 G G°

Fl.

150 G E7/G# Am E7/B Am/C

Fl.

154 C Bb° G E7

Fl.

158 Am D7 G

Fl.

162 G7 C

Fl.

166 A7 Dm Dm/E Dm/F

Fl.

170 F F#° C E7/G# Am F#m7(b5)

Fl.

174 E C#7 F#m B7 E G7

Fl.

178 G7 C

Fl.

6 Noites Cariocas

182 A7 Dm Dm/E Dm/F

186 F F#° E7 A7

190 Dm G7 C

194 G7 C

198 A7 Dm Dm/E Dm/F

202 F F#° C E7/G# Am F#m7(b5)

206 E C#7 F#m B7 E G7

210 G7 C

214 A7 Dm

Noites Cariocas

7

Fl. 218 F F#° E7 A7

Fl. 222 Dm G7 C C#7 D7

Fl. 226 G G°

Fl. 230 G E7/G# Am E7/B Am

Fl. 234 Am Am/G# Am/G D7/F# D7

Fl. 238 D7 G E7 Am D7

Fl. 242 G G°

Fl. 246 G E7/G# Am E7/B Am/C

Fl. 250 C Bb° G E7

The musical score is written for a flute (Fl.) in a key with one sharp (F#). It consists of nine staves of music, each starting with a measure number. The chords are indicated above the notes. The melody is primarily eighth-note based with some sixteenth-note runs. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the final staff.

8 Noites Cariocas

254 Am D7 G

Fl.

258 G° G F#7 F7 E7

Fl.

262 A7 D7 G

Fl.

266 G° G F#7 F7 E7

Fl.

270 A7 D7 G

Fl.

274 G7

Fl.

278 C A7

Fl.

282 Dm F F#°

Fl.

286 C E7/G# Am F#m7(b5) E C#7 F#m B7

Fl.

Noites Cariocas

9

290 E G7 G7

Fl.

294 C A7

Fl.

298 Dm F F#°

Fl.

302 E7 A7 Dm G7

Fl.

306 C G7

Fl.

310 C A7

Fl.

314 Dm F F#°

Fl.

318 C E7/G# Am F#m7(b5) E C#7 F#m B7

Fl.

322 E G7 G7

Fl.

10 Noites Cariocas

Fl. C A7

326

Fl. Dm F F#

330

Fl. E7 A7 Dm G7

334

Fl. C C#7 D7 G

338

Fl. G° G E7/G#

342

Fl. Am E7/B Am/C Am Am/G# Am/G

346

Fl. D7/F# D7 D7

350

Fl. G E7 Am D7 G

354

Fl. G° G E7/G#

358

Noites Cariocas

11

362 Am E7/B Am/C C B^b°

Fl.

366 G E7 Am D7

Fl.

370 G G7

Fl.

374 C A7

Fl.

378 Dm F F#°

Fl.

382 C E7/G# Am F#m7(b5) E C#7 F#m B7

Fl.

386 E G7 G7

Fl.

390 C A7

Fl.

394 Dm F F#°

Fl.

12 Noites Cariocas

398 E7 A7 Dm G7

402 C C#7 D7 G

406 G° G E7/G#

410 Am E7/B Am/C Am Am/G# Am/G

414 D7/F# D7 D7

418 G E7 Am D7 G

422 G° G E7/G#

426 Am E7/B Am/C C Bb°

430 G E7 Am D7

The image displays a musical score for the piece "12 Noites Cariocas". It consists of ten staves of music, each labeled "Fl." (Flute) on the left. The staves are numbered with measure numbers: 398, 402, 406, 410, 414, 418, 422, 426, and 430. Above each staff, specific chords are indicated, such as E7, A7, Dm, G7, C, C#7, D7, G, G°, G, E7/G#, Am, E7/B, Am/C, Am, Am/G#, Am/G, D7/F#, D7, D7, G, E7, Am, D7, G, G°, G, E7/G#, Am, E7/B, Am/C, C, Bb°, G, E7, Am, and D7. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks like slurs and accents.

Noites Cariocas

13

434 G G°

Fl. G G°

438 G F#7 F7 E7 A7 D7

Fl. G $\text{F}\#7$ $\text{F}7$ $\text{E}7$ $\text{A}7$ $\text{D}7$

442 G G°

Fl. G G°

446 G F#7 F7 E7 A7 D7

Fl. G $\text{F}\#7$ $\text{F}7$ $\text{E}7$ $\text{A}7$ $\text{D}7$

450 G

Fl. G

ANEXO F – CAPA DO LP DE LUPERCE MIRANDA POR LUPERCE MIRANDA

23/04/2019

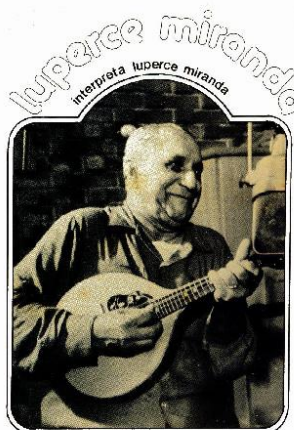
capalpbck2.jpg (2400x2400)

LUPERCE MIRANDA (nascido Luperce Bezerra Pessoa de Miranda em 28 de julho de 1904 na rua São Miguel, no Bairro dos Afogados, em Recife) teve uma vida tão controvérsica quanto criativa. Controvérsica porque, segundo Almirante, jamais integrou o conjunto "Turunas da Mauricéla", fato que Luperce gostava de alinhar em sua biografia; e nem sequer também autor do célebre "Pinião", celebrado no carnaval de 1929. Mas o fato indiscutível é que foi um virtuoso no bandolim, além de dominar toda uma série de instrumentos como o piano, a guitarra portuguesa, cavaquinho de 4 ou 5 cordas, viola sertaneja, violino, bandola de 12 cordas, violão tenor... Instrumento de cordas percussivo, deilhado ou de fricção, para ele não tinha mistérios. De sua biografia consta ter pertencido ao bloco "Apois fum", de Felinto de Moraes. Seus primeiros contatos no Rio foram obtidos através de Mirandela, do extinto jornal "Correio da Manhã", de tradicionais laços com a música popular, e em particular com Mestre Pixinguinha. Mas se não participou dos "Turunas" (constituído de Romualdo e João Miranda, seus irmãos, e João Frazão e Augusto Caiheiros), é indiscutível ter participado do conjunto "A Voz do Sertão", com o codinome de "Sapequinha", ao lado de Romualdo, Jayme Florendo, Manoel de Lima e do cantador de emboladas Minona Carneiro, precursor de Manezinho Araújo. A chegada de Luperce ao Rio deu-se muito depois de 5 de janeiro de 1927, quando por aqui aportaram os "Turunas da Mauricéla". Consta de sua biografia, que atuava em 1920 na Confeitaria Cristal, integrando a "Jazz Band Leão do Norte." Mas o certo é que sua obra de compositor, tão pouco valorizada, prevalecerá em sua biografia, que não se encerra com sua morte, em 5 de abril de 1977. A uma intensa participação em discos de Carmen Miranda, Mário Reis, Francisco Alves (com quem excursionou a Buenos Aires) e dezenas de artistas mais, somam-se suas próprias atuações solistas em fonogramas perpetuados em inúmeras gravadoras, tais como a Odeon, Parlophon, Victor, Continental e Columbia. Tais composições foram gravadas no Estúdio do Museu da Imagem e do Som com Luperce Miranda acompanhado pelos violões de Arlindo, Voltaire, Jorge Luperce, Paes Leme e César Moreno, do cavaquinho de Indio e do pandeiro de Sá Neto, tendo Paulo Lavrador como técnico de som.

Uma das lembranças que me vem de Luperce é a de ver sua ansiedade, vagando pelos corredores do Museu, para saber quando este disco seria editado.

Uma outra, essa mais dolorosa, é que procurado para fazer meu programa na TV-Educativa, faleceu justamente no dia em que deveria realizá-lo.

HERMINIO BELLO DE CARVALHO



FACE — A

GICELI	
Valsa de Luperce Miranda	2,40"
PIXINGUINHA	
Choro de Luperce Miranda	3,00"
REBOLIÇO	
Choro de Luperce Miranda	2,33"
MOTO-CONTINÚO	
Frevo de Luperce Miranda	2,43"
NO MEU SERTÃO	
Rancheira de Luperce Miranda	2,21"
NO CEU	
Valsa de Luperce Miranda	2,15"
ALMA E CORAÇÃO	
Valsa de Luperce Miranda	5,03"
	19,15"

FACE — B

QUANDO ME LEMBRO	
Valsa de Luperce Miranda	4,39"
SAUDADES	
Choro de Luperce Miranda	2,43"
IMPROVISO	
Choro de Luperce Miranda	3,28"
QUERIDA	
Valsa de Luperce Miranda	2,09"
SALVE O REI	
Choro de Luperce Miranda	1,48"
NEA SORRINDO	
Frevo de Luperce Miranda	1,55"
CABOCLO BRASILEIRO	
Choro de Luperce Miranda	2,10"
	18,12"

MIS 028
COLP 12207
Também distribuído em:
M-1 (Catálogo N.º 22207)
SOM INDÚSTRIA E COMÉRCIO S.A. - Indústria e Comércio - Rua E. Lima 5
Vista 133 - S. B. do Campo - Recife - PE - Fone: (81) 336 002 005 -
P. G. C. RI 190 342-0001-02
1978 DISCO E CULTURA MADE IN BRAZIL IND BRASILEIRA

**ANEXO G – CONTRACAPA DO LP *OS SARAUS DE JACOB*, DE JACOB DO
BANDOLIM**

OS SARAUS DE JACOB

JACOB DO BANDOLIM RECEBE O MODINHEIRO PAULO TAPAJÓS

A gente se debruçava no coração de Jacob, ele soltava aquele ar marítimo, e o bandolim de repente ganhava o som de seus olhos, se incorporava ao peito como um outro coração que bombasse sentimento para todos os compartimentos da vida; bandolim avarandado, imensa casa que generosamente abria suas portas para aqueles que ele amava, às vezes meio ranzinzadamente, disfarçando um sentimento que, na hora do som, era todo um transbordamento.

Meu Jacob me disse um dia que gostaria de gravar assim: totalmente descontraído, seu sonho era entrar num estúdio e ir tocando, tocando, sem essa de luz vermelha, sem essa de reprimir a vontade de ultrapassar os três ou quatro minutos convencionais (as rádios, com raras exceções, preferem executar músicas de curta duração).

Este disco, em parte satisfaz seu desejo. Como sempre, Jacob me deu muito trabalho. (Seus telefonemas de manhã pra cobrar uma informação, pra dizer um desafininho da maior qualidade, ou pra se engasgar às vezes numa frase de ternurinha - foram coisas que ainda não me acostumei perder). Suas fitas, que originalmente ele gravava em full track e em 7/12 foram por ele mesmo recopiadas em 4 tracks e em 33/4, só pra me atazanar a paciência. Adília chegou lá em casa com uma saca de fitas, que serviram pra me fixar numa saudeira a que me entregou bestamente - porque eu confesso que pra Jacob eu jamais curti essa de ficar calado, quando ele tocava. Ele baixava todos meus santos, desarticulava meu comportamento, tamanha é a vidração que eu tenho por ele. Depois daquela viagem burra (foi antes pedir a bênção e licença a seu Santo pra realizá-la) ficamos sem os seus tremendos sons, sem aquela casa que era uma espécie de catedral do choro carioca (um gênero que nem eu nem Sérgio Cabral entendemos porque não é cultivado por nossos músicos). Choro tem muita coisa de jazz. Altamente estimulante, é um gênero que exige um tremendo swing de quem o executa, um senso de improvisação bastante incomum. Se no jazz essa improvisação é coletiva, no caso de Jacob se passa algo que em nada diminui seus músicos: sua terrível personalidade fazia com que ele conduzisse todos os climas, todas as tramas harmônicas e melódicas que se sucediam aos jorros quando se punha a improvisar. Jacob tinha aquele algo mais que diviniza um artista, e isto se pode amplamente perceber nas faixas "Noites Cariocas" e "Brejeiro"; sua música era matéria que inundava a gente, grudava, fazia sombra quando a gente deixava seus saraus, que tinham o requinte das casas brasileiras e, especialmente caricatas: pé de moleque, bebidinha certa, empadinha, doce de coco. Eu falei do trabalho que me deu o disco, e logo podem pensar que foi trabalho de contrariação, qual o quê! A RCA foi bacana com essa ideia muito doida de deixar fazer face com 3 faixas, de colocar em disco a intimidade dos saraus de Jacob. Doidice de quem - como eu - acredita ainda em público inteligente, que sabe se amarrar num som igual ao de Jacob e de seus esplêndidos músicos que, em 16.09.68 e 06.11.68, forneceram o material pra este LP. A primeira reunião foi em homenagem a Dorenski, o grande pianista russo. O conjunto "Época de Ouro" (Violões de Benedito Cesar e Damasio, isto de 7 cordas; cavagquinho de Jonas e ritmo de Manoel Rigaud) secundaram o mestre nessa noite. Na faixa do "Noites Cariocas" aparece a voz entusiasmada de Dorenski. Repetem-se. Aquela ritmo no "Faceira" é do Manoel Rigaud, batuzado no caxia do violão. Na face "B" aparece o modinheiro Paulo Tapajós (ele mesmo se acompanha nas "Trovas"), com o mesmo timbre puro que durante anos a Rádio Nacional mandou pra todo Brasil. Paulo entendeu que ser pai de Maurício Tapajós, de Dorinha (do "Umás & Outras") e de Paulinho, era continuação daquilo que ele sempre fez: compor e cantar. Ai chamaram o modinheiro pra ser diretor de rádio, de Festival da Canção, e foi aquela perdição. Mas vejamos se ele pode parar com seu ofício cantor, pode nem. No segundo sarau (a palavra é antiga, mas simpática) o conjunto ganhou a presença de Dino, 7 cordas da pesada.

Quer a RCA que este disco seja o primeiro de uma série, que pretenda levar um grande público até a grande casa da Jacarepaguá que era, sem Jacob saber, o estúdio que ele sonhava e onde tocava sem luz vermelha, sem o sentimento friamente minutado - onde enfim tocava a solta, amarrando a gente nas cordas de seu bandolim, que sempre fez um som que sensibilizou músicos americanos, russos, uruguaios, japoneses - e pra quem não entendeu o que eu quero dizer, abro logo o jôgo: som universal, bichos, e brasileiro pacaras.

HERMINIO BELLO DE CARVALHO

LADO A

- | | |
|--|------|
| 1 - BREJEIRO | 6:27 |
| Ernesto Nazareth
JACOB DO BANDOLIM e conjunto | |
| 2 - FACEIRA | 2:19 |
| Ary Barroso
JACOB DO BANDOLIM, Manoel Rigaud
(ritmo) e Benedito Cesar (violão) | |
| 3 - NOITES CARIOCAS | 9:14 |
| Jacob Bittencourt
JACOB DO BANDOLIM e conjunto | |

LADO B

- | | |
|---|------|
| 1 - OS OLHOS DELA | 3:33 |
| Celtão da Faria Cearense - Irineu de Almeida
JACOB DO BANDOLIM, Paulo Tapajós e conjunto | |
| 2 - TROVAS | 3:00 |
| Marcello Tupinambá - Ademar Tavares
PAULO TAPAJÓS | |
| 3 - LÁGRIMAS | 4:15 |
| Cândido das Neves
JACOB DO BANDOLIM, PAULO TAPAJÓS e conjunto | |
| 4 - COCHICHO | 4:14 |
| Piranguinha
JACOB DO BANDOLIM e conjunto | |
| 5 - MURMURANDO | 3:36 |
| Fm-Fm - Mário Rossi
JACOB DO BANDOLIM e conjunto | |

TEBALDO



DISCO E CULTURA

SDP 011 00 63 17

ANEXO H – CAPA DO LP DE *CHORANDO PELOS DEDOS*, DE JOEL NASCIMENTO

LONDON

Produced under license from The Decca Record Co. Ltd. of London, England

chorando pelos dedos joel nascimento

SC 15025

ESTÉREO

© 1976

Aqueles que pensavam que com o desaparecimento de Jacob do cenário musical brasileiro, o bandolin perderia o seu autêntico executante, tenho o prazer de apresentar Joel Nascimento.

Como na natureza nada se perde tudo se transforma também na música a velha teoria mais uma vez se confirma.

Joel, sem desmerecer os demais que tocam bem o instrumento é, a meu ver, uma continuação do grande mestre do bandolin com atributos musicais além daqueles inerentes a Jacob; atributos estes que a própria natureza em sua constante renovação evolutiva adiciona à todas as coisas.

Todos nós quando despertamos para a música nos identificamos com músicos que dizem as coisas tal qual gostaríamos de dizer.

Joel, até encontrar sua maneira pessoal de dizer as coisas — e que maneira! — curtiu anos a fio o som de Jacob do Bandolin, Waldir Azevedo e Avena de Castro ao qual rende homenagem dizendo o choro lamento "EVOCAÇÃO A JACOB".

Costaria de me expressar nesta mensagem que aqui escrevo, como o Joel se expressa através do seu bandolin — poucas notas e muito som.

Geraldo Vespas

Esse disco, é o início de carreira no mundo fonomecânico de um dos mais puros instrumentistas brasileiros que já conheci.

Não foi difícil produzi-lo, pois com todo o apoio que nos foi dado por essa Indústria, conseguimos reunir no Studio a nata dos melhores músicos de nossa terra.

Nossa principal preocupação foi dar plena liberdade ao belo bandolin de Joel Nascimento na execução de obras musicais de autores brasileiros, novos ou já

consagrados, sem se prender a estilos ou correntes musicais, que particularmente considero como elitistas.

Vindo da bela escola dos chorões, Joel começou em 1974 a transar com nossos sambistas participando de seus shows e gravações, o que lhe deu mais uma experiência musical de ritmo e balanço, resultando disso uma maneira muito particular de tocar o bandolin.

ALGUNS DESTAQUES

No choro "Ecos", de sua autoria, Joel produz efeitos de repetição que ao ouvirmos dá-nos a impressão de um truque de gravação.

"Waves (Onda)" de Tom Jobim ganhou nova dimensão, executado com características de regional.

"Chorinho do Sovaco da Cobra" é choro que o nosso grande Abel Ferreira compôs em homenagem a turma que se reúne aos domingos em boteco lá da Penha Circular, que foi batizado com esse nome, e da qual fazem parte Joel, seu irmão Joir, Abel, Zé da Velha e muitos outros músicos e amantes da nossa boa música. (é um sarro).

"Evocação de Jacob", de Avena de Castro, é uma das coisas mais belas que já ouvi. É um choro lamento, em que o autor coloca em sua melodia todo o sentimento de mágoa e saudade pela ida do amigo amado.

Os arranjos estiveram a cargo do nosso querido Geraldo Vespas, que vestiu com carinho e dedicação mais esse disco de música popular brasileira — JOEL NASCIMENTO — "CHORANDO PELOS DEDOS".

João Nogueira

Lado A

ECOS - 3'23

(Joel Nascimento)

APÊLO - 3'05

(Baden Powell-Vinicius de Moraes)

MARAMBAIA - 2'12

(Rubens Campos-Menricão)

CAROLINA - 2'45

(Chico Buarque de Hollanda)

CHORINHO DO SOVACO DA COBRA - 2'36

(Abel Ferreira)

TEMPO À BESSA - 3'22

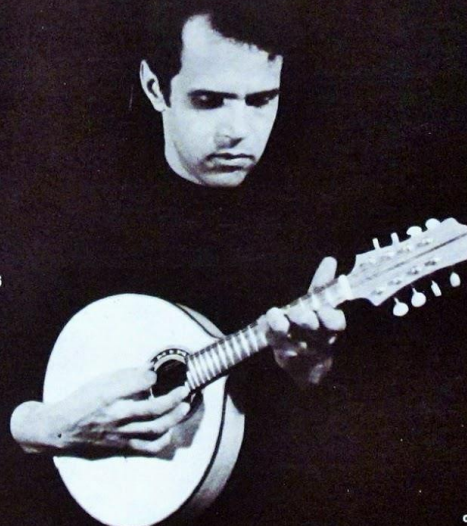
(João Nogueira)



DISCO E CULTURA

EMI-ODION, Fonos., Infil Eletrônica S.A.
C.G.C. 33.249.640/5004-31 — Ind. Bras.

TAMBEM EM CASSETTE



Lado B

3'53 - EVOCAÇÃO DE JACOB

(Avena de Castro)

2'15 - (Waves) ONDAS

(Antonio Carlos Jobim)

3'15 - CANTIGA POR LUCIANA

(Paulinho Tapajós-Edmundo Souto)

2'05 - SAMBISTA CHORÃO

(Mané do Cavaco)

3'30 - CONSELHO

(Lupicínio Rodrigues)

3'23 - VALSA DE REALEJO

(Guinga-Paulo Cesar Pinheiro)

Direção Artística: MILTON MIRANDA
 Direção de Produção: RENATO CORRÊA
 Produção Executiva: JOÃO NOGUEIRA
 Orquestrações e Regências: MAESTRO GERALDO VESPAS
 Orquestrações e Regências: ABEL FERREIRA (Tema 5'21)
 Técnicos de Gravação: DACY TONINHO ROBERTO
 Técnicos de Remessa: NIVALDO DUARTE BERGINHO
 Capta: OSMAR FURTADO
 Lay-Out e Fotos: J. C. PEREIRA

ANEXO I – CAPA DO LP RAPHAEL RABELLO E ARMANDINHO EM CONCERTO

SANTINI INSTRUMENTOS MÚSICA, CORDÃO, BATERIA E C/ACCESÓRIOS
 FÁBRIKA 14271 SP/04511-9000 (11) 4781-2200
 FÁBRIKA 22001 SP/04031-9000 (11) 4781-2200
 FÁBRIKA 22001 SP/04031-9000 (11) 4781-2200

1 TEXTO 11.32
 2 TAIANE 14.15
 3 ASSANHADO 15.10
 4 SANTA MORENA 13.00
 5 EVOCAÇÃO A JACOB 15.40
 6 RECUERDO DE ALLAMBRA
 7 SAMBA DO AVIÃO 13.15
 8 LEMBRANDO JACOB 14.55
 9 DESVAIRADA 13.12
 10 TICO TICO NO FUBA 12.53
 11 NOITES CARIOCAS 14.52
 12 CZARDAS 14.21
 13 APANHEI TE, CAVAQUINHO 11.25
 14 BRASILETRINHO 14.17

METAFANTASIA
 INABER REAL DO ITEM
 ITEM NOVO!
 LACRADO!!

Vudu
 (11) 4781-2200
 FÁBRIKA 14271 SP/04511-9000 (11) 4781-2200
 FÁBRIKA 22001 SP/04031-9000 (11) 4781-2200
 FÁBRIKA 22001 SP/04031-9000 (11) 4781-2200

7892051460142