



Samuel André Pompeo

Choro hodierno:

Hibridação e Transgressividade no desenvolvimento da Voz Artística

São Paulo
2024

Samuel André Pompeo

Choro hodierno:

Hibridação e Transgressividade no desenvolvimento da Voz Artística

Tese de doutorado apresentada, em regime de cotutela, ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto das Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, e ao Departamento de Comunicações e Arte da Universidade de Aveiro (Portugal).

Orientador: Prof.^a. Dr.^a. Sonia Regina Albano de Lima
Orientador: Prof. Dr. Gilvano Dalagna
Orientador: Prof. Dr. Jorge Manuel Salgado de Castro
Correia

São Paulo
2024

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do
Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

P788c Pompeo, Samuel André (Pompeo, Samuel)

Choro hodierno: hibridação e transgressividade no desenvolvimento da voz
artística / Samuel André Pompeo . -- São Paulo, 2024.

169 f. : il.

Orientadores: Prof.^a Dr.^a Sonia Regina Albano de Lima, Prof. Dr. Gilvano Dalagna,
Prof. Dr. Jorge Manuel Salgado de Castro Correia.

Tese (Doutorado em Música) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita
Filho”, Instituto de Artes.

1. Choro (Música). 2. Performance (Arte). 3. Criação (Literária, artística, etc.). I.
Lima, Sonia Regina Albano de. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III.
Título.

CDD 780.420981

Bibliotecária responsável: Mariana Borges Gasparino - CRB/8 7762

Samuel André Pompeo

Choro hodierno:

Hibridação e Transgressividade no desenvolvimento da Voz Artística

Tese de doutorado apresentada, em regime de cotutela, ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto das Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, e ao Departamento de Comunicações e Arte da Universidade de Aveiro (Portugal).

São Paulo, 20 de junho de 2024.

Comissão Examinadora

Prof^ª. Dr^ª. Sonia Regina Albano de Lima
UNESP – Câmpus de São Paulo
Orientadora

Prof. Dr. Gilvano Dalagna
Universidade de Aveiro – Câmpus Universitário de Santiago em Aveiro
Orientador

Prof.^a. Dr^a. Marisa Trench de Oliveira Fonterrada
UNESP – São Paulo (SP – Brasil)

Prof. Dr. Henrique Portovedo
Universidade de Aveiro – Aveiro (Portugal)

Prof. Dr. Jean-Michel Garette
Universidade de Aveiro – Aveiro (Portugal)

Prof.^a. Dr^a. Cristina Moura Emboaba da Costa Julião de Camargo
UDESC – Florianópolis (SC – Brasil)

Prof. Dr. Thomas Caracas Garcia
Miami University – Oxford (Estados Unidos da América)

Dedico este trabalho a Karin Brondino-Pompeo por todo suporte, amor e sabedoria divididos comigo durante esta jornada. Dedico também aos meus pais, Luiz Pompeo (*in memoriam*) e Annita Braggion Pompeo.

AGRADECIMENTOS

À minha mulher, Karin Brondino-Pompeo, os maiores agradecimentos possíveis por ter me suportado durante essa jornada atravessada por uma pandemia e pelas incertezas inevitáveis que surgiram deste evento. Não há palavras neste mundo que expressem minha gratidão e admiração por você.

À minha caríssima orientadora, Prof.^a. Dr.^a. Sonia Regina Albano de Lima, meu respeito, admiração e gratidão eternos. Sua grandeza como pessoa e pesquisadora, além de sua paciência, foram imprescindíveis para a realização e finalização desta tese.

Ao meu caríssimo orientador, Prof. Dr. Gilvano Dalagna, dedico também meu respeito e gratidão eternos pela gentileza em me receber em 2019 para uma conversa e, naquele momento, acreditar neste projeto. Sua grandeza como pessoa, pesquisador — e sua paciência — foram igualmente imprescindíveis para a realização e finalização desta tese.

A todos os meus amigos músicos que fazem ou fizeram parte do Samuel Pompeo Quinteto, peço que recebam toda a minha gratidão por compartilharem sua musicalidade, criatividade e vivências durante os dez anos de existência deste projeto. Sem dúvida alguma, nada disso teria sido possível sem a participação de vocês.

Ao caríssimo Prof. Dr. Jorge Manuel Salgado de Castro Correia, meu eterno agradecimento por não permitir que eu desistisse do meu doutoramento e pela sugestão da realização desta Cotutela.

Ao INET/MD, em especial ao Grupo Post-IP, por me receber e dar espaço em 2019 para que eu apresentasse as ideias que culminaram neste documento de tese.

Ao Prof. Dr. Leonardo Pellegrini, pôr em 2019 me apresentar à Investigação Artística após minhas explanações sobre o Choro hodierno no Post-IP da Universidade de Aveiro.

À caríssima Mariangelica Pereira Conejan (UNESP), meu muito obrigado pela sua sensibilidade, dedicação e ajuda em meio à pandemia, que possibilitaram a viabilização e concretização deste acordo de Cotutela.

Meus mais sinceros agradecimentos a todo o pessoal de apoio dos programas de pós-graduação de ambas as instituições pelo suporte e gentileza na resolução das questões pertinentes a esta tese de doutoramento.

“The main outcome of my project is one of self-discovery: I found out who I am as an artist, and more importantly, who I want to be.”
Mikael Bäckman (2023, p. 9)

RESUMO

O presente documento de tese descreve um trabalho de investigação artística centrado no Choro, uma prática musical que emergiu no Brasil no final do século XIX. Durante os últimos 10 anos estive envolvido ativamente com o choro e pude vivenciar, de forma direta, uma excessiva inflexibilidade e estagnação entre os Chorões. Tais características não só dificultam o surgimento de novas abordagens interpretativas como, ao mesmo tempo, limitam o desenvolvimento da Voz Artística dos músicos inseridos neste contexto. Neste trabalho proponho um modelo exploratório que articula a noção de Transgressividade e Híbridação no desenvolvimento da Voz Artística, elucidando como a intersecção destes conceitos pode contribuir para a singularidade da expressividade musical no âmbito do Choro. O trabalho experimental feito com base neste modelo deu origem a uma modalidade híbrida de Choro, aqui designada “Choro hodierno”, que articula diferentes práticas que foram fundamentais na consolidação da minha própria Voz Artística, nomeadamente: música de concerto de matriz ocidental, *jazz* e Choro. O trabalho experimental, realizado em conjunto com o *Samuel Pompeo Quinteto*, culminou em três arranjos e duas composições próprias feitas a partir do modelo exploratório aqui descrito. Cada uma destas criações é clarificada, utilizando uma escrita narrativa, à luz dos seguintes aspectos: (i) *Exploração da subjetividade e identificação de conflitos*: exemplifica como minhas percepções e minhas experiências vivenciadas nesta investigação atuaram na criação das obras apresentadas nesta tese; (ii) *Exploração canônica e experimentações*: exemplifica como minha subjetividade atuou no fomento à ruptura dos cânones criativos-performáticos do Choro; (iii) *Confluências artísticas e mediação simbólica*: exemplificam como a fusão de diferentes tradições e estilos artísticos viabilizaram as novas formas de expressão e experimentação artística presentes neste documento de tese, bem como o impacto destas práticas artísticas em minha própria compreensão de minha relação com o universo artístico em questão. Os contributos aqui descritos respondem as seguintes lacunas de investigação: a falta de modelos exploratórios para a voz artística no âmbito da música instrumental e a falta de abordagens práticas que promovam um maior diálogo entre o Choro e outras práticas musicais. Espero que tais contributos estimulem uma reflexão mais aprofundada e inclusiva sobre as práticas de composição, *performance* e ensino do Choro entre seus praticantes.

Palavras-chave: Investigação artística; Voz Artística; Transgressão; Hibridação; Choro.

ABSTRACT

The current thesis document describes an Artistic Research project focused on Choro, a musical practice that emerged in Brazil in the late 19th century. Over the past decade, I have been actively involved with Choro and have directly experienced excessive inflexibility and stagnation among Choro musicians. These characteristics not only hinder the emergence of new interpretative approaches but also limit the development of the Artistic Voice of musicians within this context. In this work, I propose an exploratory model that articulates the notions of Transgressivity and Hybridization in the development of the Artistic Voice, elucidating how the intersection of these concepts can contribute to the uniqueness of musical expression within the realm of Choro. The experimental work based on this model has led to a hybrid form of Choro, here designated as 'Hodiern Choro', which incorporates different practices that have been instrumental in the consolidation of my own Artistic Voice, namely: Western classical music, jazz, and Choro. The experimental work, carried out in collaboration with the *Samuel Pompeo Quintet*, resulted in three arrangements and two original compositions based on the exploratory model described herein. Each of these creations is elucidated, using a narrative approach, in light of the following aspects: (i) Exploration of subjectivity and conflict identification: exemplifying how my perceptions and experiences in this research influenced the creation of the works presented in this thesis; (ii) Canonical exploration and experimentation: illustrating how my subjectivity fostered the breaking of creative-performative canons within Choro; (iii) Artistic convergences and symbolic mediation: demonstrating how the fusion of different artistic traditions and styles enabled new forms of expression and artistic experimentation in this thesis document, as well as the impact of these artistic practices on my own understanding of my relationship with the artistic universe in question. The contributions described here address the following research gaps: the lack of exploratory models for the Artistic Voice within the realm of instrumental music and the lack of practical approaches that promote greater dialogue between Choro and other musical practices. I hope that these contributions will stimulate a deeper and more inclusive reflection on composition, performance, and teaching practices among Choro musicians.

Keywords: Artistic research; Artistic Voice; Transgression; Hybridisation; Choro.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: processo de Hibridação no arranjo de De Cachimbo.	16
Figura 2: exemplo da complexidade melódica no Choro Espinha de Bacalhau (Severino Araújo).	26
Figura 3: Células rítmicas básicas do Choro e suas possíveis combinações.	28
Figura 4: modelo exploratório da Voz Artística.	54
Figura 5: intersecção da Investigação Artística e a Transgressividade.	56
Figura 6: intersecção da Transgressividade e a Hibridação.	57
Figura 7: intersecção da Hibridação e a Investigação Artística.	58
Figura 8: estrutura formal original e sequência de dominantes secundárias em Cliff Cliff.	64
Figura 9: estrutura formal pós extrapolação canônica em Cliff Cliff.	68
Figura 10: estrutura formal pré e pós recombinações artísticas.	82
Figura 11: forma rondó expandida em Pé de Moleque.	102
Figura 12: forma rondó expandida em Passos Largos.	117
Figura 13: sequência dodecafônica elaborada em Dodecafonando.	129
Figura 14: forma rondó expandida reconfigurada em Dodecafonando.	129
Figura 15: esfera da Investigação Artística no contexto do Choro hodierno.	148
Figura 16: pluralidade de pensamentos advindos da intersecção de conceitos.	149
Figura 17: resultados criativos advindos da intersecção de conceitos.	150
Figura 18: reconfigurações Mito Poéticas no Choro hodierno.	151
Figura 19: aplicação final do modelo exploratório no âmbito do Choro hodierno.	151

LISTA DE VÍDEO EXEMPLO

Vídeo Exemplo 1: Epoché.....	59
Vídeo Exemplo 2: exposição de elementos característicos do cool jazz em Cliff Cliff.	63
Vídeo Exemplo 3: similaridade fraseológica entre cool bop e o Choro.....	65
Vídeo Exemplo 4: percepção de Roberta Valente sobre Cliff Cliff.	66
Vídeo Exemplo 5: exposição tema da primeira seção A de Cliff Cliff.	69
Vídeo Exemplo 6: exploração de elementos do Choro como performance alternativa no jazz.	70
Vídeo Exemplo 7: exposição seção contrastante B e reexposição da seção A'	71
Vídeo Exemplo 8: seção contrastante de improviso com justaposição de elementos performáticos.	72
Vídeo Exemplo 9: realização de trade entre a bateria e soli do grupo.	73
Vídeo Exemplo 10: exploração de limites para as convergências entre o jazz e o Choro.	74
Vídeo Exemplo 11: segundo Intermezzo de caráter modulatório.	75
Vídeo Exemplo 12: performance introdução Baden Powell.	79
Vídeo Exemplo 13: performance improvisação Bandolim.....	80
Vídeo Exemplo 14: experimentação com instrumentação inusitada no Choro.	82
Vídeo Exemplo 15: recombinação musical com elementos de origens distintas.	83
Vídeo Exemplo 16: experimentos da introdução de Naquele Tempo.....	84
Vídeo Exemplo 17: experimentos baseados em modulações tonais no Choro e interrupção do andamento.	85
Vídeo Exemplo 18: experimentos da seção A de Naquele Tempo.....	86
Vídeo Exemplo 19: Intermezzo (1) entre seções A e B de Naquele Tempo.	87
Vídeo Exemplo 20: experimentos da seção B com elementos do Afro-Cuban jazz.....	88
Vídeo Exemplo 21: experimentos da seção B de Naquele Tempo.....	89
Vídeo Exemplo 22: experimentos da reexposição da seção A de Naquele Tempo.	90
Vídeo Exemplo 23: abdicação de elementos canônicos na reexposição da seção A de Naquele Tempo.	91
Vídeo Exemplo 24: utilização de melodia como BG para improvisação.....	92
Vídeo Exemplo 25: experimentos das seções Intermezzo (2) e seção C de Naquele Tempo..	93

Vídeo Exemplo 26: experimentos seção Coda de Naquele Tempo.....	94
Vídeo Exemplo 27: evidência de ocorrência da “tradição mestre-aprendiz”	99
Vídeo Exemplo 28: transgressões canônicas de Gnattali em Pé de Moleque.	100
Vídeo Exemplo 29: performances de Gnattali e Samuel Pompeo Quinteto seções A e B de Pé de Moleque.	103
Vídeo Exemplo 30: convergências de elementos musicais entre gêneros distintos em Pé de Moleque.	104
Vídeo Exemplo 31: confluência de elementos distintos Intermezzo 1 e 2 em Pé de Moleque.	105
Vídeo Exemplo 32: abandono de procedimentos canônicos em Pé de Moleque.	106
Vídeo Exemplo 33: intersecção paradoxal de procedimentos performático-criativos em Pé de Moleque.	107
Vídeo Exemplo 34: reexposição da seção A e realização do CODA em Pé de Moleque.	107
Vídeo Exemplo 35: Giant Steps por John Coltrane.	110
Vídeo Exemplo 36: imitação melódica contrária em Rio Acima.	113
Vídeo Exemplo 37: transgressão canônica na âmbito da estrutura harmônica de Passos Largos.	114
Vídeo Exemplo 38: novas formas de recombinações artísticas em Passos Largos.	118
Vídeo Exemplo 39: amalgamação e recombinações artísticas nas seções A e B de Passos Largos.	119
Vídeo Exemplo 40: improvisos baseados nas seções A e B de Passos Largos.	120
Vídeo Exemplo 41: confluência de elementos musicais da seção C de Passos Largos.	121
Vídeo Exemplo 42: seção de improvisos saxofone soprano em Passos Largos.	122
Vídeo Exemplo 43: Intermezzo de caráter modulatório com performance de trade em Passos Largos.	123
Vídeo Exemplo 44: reexposição das seções A e B de Passos Largos.	123
Vídeo Exemplo 45: introdução de caráter improvisatório em Dodecafonando.	130
Vídeo Exemplo 46: experimentações com justaposições realizadas na seção A de Dodecafonando.	131
Vídeo Exemplo 47: experimentações com justaposições realizadas na seção A' de Dodecafonando.	132
Vídeo Exemplo 48: reconfigurações artísticas realizadas na seção B de Dodecafonando.	134

Vídeo Exemplo 49: primeira seção de improvisos em Dodecafonando.	135
Vídeo Exemplo 50: realização da ‘imitação’ em Intermezzo de Dodecafonando.	136
Vídeo Exemplo 51: hibridizações interpretativas em Intermezzo de Dodecafonando.	137
Vídeo Exemplo 52: primeiro Intermezzo e segunda seção de improvisos em Dodecafonando.	138
Vídeo Exemplo 53: fusão de elementos musicais distintos em Dodecafonando.	138
Vídeo Exemplo 54: Hibridação de elementos musicais distintos em Dodecafonando.	139
Vídeo Exemplo 55: transformação interpretativa em seção de improvisos de Dodecafonando.	140
Vídeo Exemplo 56: confrontação e extrapolação de práticas e entendimentos canônicos em Dodecafonando.	141
Vídeo Exemplo 57: realização de ‘imitação’ com ‘inversão’ em Intermezzo de Dodecafonando.	142
Vídeo Exemplo 58: performance da última seção A e Coda em Dodecafonando.	143

Sumário

1. DA CAPO	13
1.1. Problemática	18
1.2. Objetivo.....	21
1.3. Metodologia da pesquisa	21
1.4. Estrutura da tese	23
2. SEÇÃO A: CONTEXTUALIZAÇÃO	25
2.1. Choro tradicional: Enquadramento conceitual	25
2.2. Caracterização	31
2.3. Revisão da literatura	33
3. SEÇÃO B: ENQUADRAMENTO TEÓRICO	37
3.1. Investigação Artística	38
3.2. Voz Artística	41
3.3. Transgressividade	45
3.4. Hibridação	49
4. INTERMEZZO: MODELO EXPLORATÓRIO	53
5. SEÇÃO C: CRIAÇÕES	59
5.1. CLIFF CLIFF (LAURENT HESS)	60
5.1.1. Contextualização: Exploração da Subjetividade.....	60
5.1.2. Contextualização: Identificação de Conflitos	62
5.1.3. Contextualização: Problematização	63
5.1.4. Transgressão: Extrapolação Canônica	66
5.1.5. Transgressão: Experimentação	67
5.1.6. Hibridação: Confluências artísticas	75
5.1.7. Hibridação: Mediação simbólica	76
5.2. NAQUELE TEMPO (PIXINGUINHA E BENEDITO LACERDA)	76
5.2.1. Contextualização: Exploração da Subjetividade.....	76
5.2.2. Contextualização: Identificação de Conflitos	78
5.2.3. Contextualização: Problematização	78
5.2.4. Transgressão: Extrapolação Canônica	80
5.2.5. Transgressão: Experimentação	81
5.2.6. Hibridação: Confluências Artísticas.....	94
5.2.7. Hibridação: Mediação Simbólica.....	95
5.3. PÉ DE MOLEQUE (RADAMÉS GNATTALI)	96
5.3.1. Contextualização: Exploração da Subjetividade.....	96
5.3.2. Contextualização: Identificação de Conflitos	97
5.3.3. Contextualização: Problematização	98
5.3.4. Transgressão: Extrapolação Canônica	101
5.3.5. Transgressão: Experimentação	101
5.3.6. Hibridação: Confluências Artísticas.....	108
5.3.7. Hibridação: Mediação Simbólica.....	108

5.4.	PASSOS LARGOS (SAMUEL POMPEO)	109
5.4.1.	Contextualização: Exploração da Subjetividade	109
5.4.2.	Contextualização: Identificação de Conflitos	111
5.4.3.	Contextualização: Problematização	111
5.4.4.	Transgressão: Extrapolação Canônica	115
5.4.5.	Transgressão: Experimentação	116
5.4.6.	Hibridação: Confluências Artísticas	124
5.4.7.	Hibridação: Mediação Simbólica	124
5.5.	DODECAFONANDO (SAMUEL POMPEO)	125
5.5.1.	Contextualização: Exploração da Subjetividade	125
5.5.2.	Contextualização: Identificação de Conflitos	126
5.5.3.	Contextualização: Problematização	127
5.5.4.	Transgressão: Extrapolação Canônica	128
5.5.5.	Transgressão: Experimentação	128
5.5.6.	Hibridação: Confluências Artísticas	143
5.5.7.	Hibridação: Mediação Simbólica	144
6.	<i>CODA: Discussão</i>	145
	<i>Referências</i>	154

1. DA CAPO

O presente documento de tese de Doutorado foi elaborado mediante um acordo de cotutela estabelecido entre a Universidade Estadual Paulista 'Júlio de Mesquita Filho' (UNESP – Brasil) e a Universidade de Aveiro (UA – Portugal). Enquadrado no domínio da Investigação Artística, o presente trabalho tem como tema central o Choro, uma prática musical que emergiu no Brasil no final do século XIX (GARCIA; LIVINGSTON-ISENHOOR, 2005). Neste trabalho, proponho o desenvolvimento de um modelo exploratório que articula a noção de Transgressividade e Hibridação no desenvolvimento da Voz Artística¹, elucidando como a intersecção destes conceitos pode contribuir para a singularidade da expressividade musical no âmbito do Choro. Este trabalho exploratório deu origem a uma modalidade híbrida, aqui designada “Choro hodierno”, que articula diferentes conceitos que foram fundamentais na consolidação da minha Voz Artística, nomeadamente: música erudita de matriz ocidental, *jazz* e Choro. Para esclarecer as inquietações que me levaram a desenvolver o trabalho que culminou nesta tese, vou relatar alguns acontecimentos fundamentais para compreender as necessidades que estão na base do Choro hodierno.

Minha lembrança musical mais longínqua remonta ao início dos anos 1980 com o Choro intitulado [André de Sapato Novo](#), uma composição de André Victor Corrêa. Apesar deste elo emocional, desde o princípio, minha trajetória artística não esteve tão-somente vinculada ao Choro — eu nunca quis ser exclusivamente um “Chorão”². Mesmo admirando diversos elementos musicais do Choro, como aspectos ligados à complexidade melódica, às estruturas rítmicas e ao aspecto desafiador de suas *performances* (ALMEIDA, 1999; COELHO; KOIDIN, 2005; PUTERMAN, 1985), sempre experimentei uma sensação de restrição e desconforto em relação a certos padrões performáticos desta música. Um exemplo que ilustra meu argumento é apresentado por Côrtes (2019), ao destacar a necessidade de músicos memorizarem pelo menos cem peças do repertório do Choro para compreender

¹ Expressão da identidade artística de uma pessoa influenciada por diversas perspectivas, como cognições musicais corporificadas, contextos socioculturais e a interação entre prática e teoria, além das subjetividades presentes nas práticas musicais contemporâneas, que impactam diretamente seu desenvolvimento (BÄCKMAN, 2023; LAWS, 2019).

² Chorão, de acordo com William Fernandes de (SOUZA, 2016), é um termo usado para se referir ao executante ou compositor que conhece e toca choro.

completamente seu "material musical" e seus "maneirismos". Garcia & Livingston-Isenhour (2005, p. 41) complementam essa ideia, argumentando que, segundo "músicos" e "fãs", o verdadeiro Choro seria encontrado apenas nas rodas de Choro. Nesse sentido, para aqueles que, como eu, enfrentam dificuldades na memorização de partituras, essas informações podem implicar em uma espécie de 'exílio' em relação a esta prática. Assim, nos anos 1980, como músico jovem, com limitações de conhecimento e experiência, continuei explorando o repertório do Choro apenas em minhas rotinas de estudo.

Desde então, minha atuação na cena musical brasileira passou a abranger um considerável leque de ambientes musicais, que incluíam participações em *big bands* e grupos sinfônicos (e.g., [Soundscape Big Band](#), [Banda Mantiqueira](#) e [USP-Filarmônica de Ribeirão Preto](#)), em grupos de música contemporânea (e.g., [Festival Música Nova](#) e [Gilberto Mendes](#)), em trabalhos desenvolvidos junto a artistas do *mainstream pop* (e.g., [Maurício Manieri](#), [Daniel](#) e [Leonardo](#)), em programas produzidos pela grande mídia (e.g., [Programa 'Domingão do Faustão'](#)), assim como a função de professor de saxofone na Escola Municipal de Música de São Paulo. Às atividades supramencionadas pode-se ainda acrescentar centenas de sessões de gravação com artistas populares ligados às mais diversas vertentes da música brasileira ([MPB](#), [neo-sertanejo](#), [pagode](#), [gospel](#) e afins). Apesar do aparente êxito profissional, em meados dos anos 2000, fui acometido de novos questionamentos, a saber: quais eram, de fato, minhas reais aspirações como artista? Que tipo de artista eu poderia ter me tornado, tendo absorvido tantas influências ao longo da minha vida? As autorreflexões acerca destas indagações não foram animadoras, pois expunham latentes lacunas, por exemplo, em tópicos ligados à *performance* (enquanto instrumentista) e em minhas atividades composicionais (que estavam no centro de minhas aspirações artísticas).

As primeiras reflexões me levaram, por assim dizer, a um paradoxo pessoal. Por um lado, minha versatilidade como *performer* havia sido um fator crucial até aquele momento, abrindo oportunidades em uma ampla gama de ambientes musicais distintos. Por outro lado, esta mesma habilidade também despertava a percepção de que seu único propósito era o da segurança financeira, sem nenhum sentimento de conquista pessoal ou de autorrealizações artísticas. No íntimo, sentia que não estava trabalhando para o meu desenvolvimento artístico, sentimento até então desconhecido para mim. Em busca de possíveis respostas, em 2009 procurei adentrar em um curso superior de música. Porém, aos poucos, esse ambiente

acadêmico também se revelou desfavorável aos meus objetivos. Isso ficou evidente nas práticas de repertório da faculdade, nas quais observei a "tradição mestre-aprendiz" descrita por Holmgren (2022), i.e., uma forma de submissão limitada por convenções que restringiam a criatividade e liberdade dos alunos. Em suma, minha inquietação procedia do sentimento de alienação e estagnação, uma vez que o ambiente acadêmico ao qual eu estava vinculado nem sempre favorecia, na minha perspectiva, a expressão criativa e a busca por novas práticas. Para mim, isso era sinônimo de estagnação. Para contornar tais restrições, iniciei, simultaneamente às atividades acadêmicas, meu primeiro projeto artístico próprio — um quarteto de *jazz*, no final dos anos 2000 — em busca de respostas aos meus questionamentos.

O objetivo prioritário deste grupo era a *performance* baseada em composições criadas ou interpretadas por músicos de notória importância no *jazz* que se especializaram no saxofone barítono. A incorporação deste instrumento trouxe uma característica desafiadora a este experimento, uma vez que o número de músicos que se dedicaram ao saxofone barítono no *jazz* era — e continua sendo — um tanto quanto limitada (BERENDT; HUESMANN, 2009). Esse trabalho — dentro do ambiente do *jazz* — deu origem às minhas primeiras composições que culminaram na gravação de um álbum³. Apesar disso, os questionamentos supracitados ainda permaneciam sem respostas. De alguma forma, eu sentia que continuava executando meras repetições de convenções canônicas que não expressavam de forma alguma minha Voz Artística. O ponto de virada, minha epifania em relação ao este paradoxo, surgiu com o arranjo de minha autoria feito para a obra intitulada *De Cachimbo*⁴, um Choro escrito pelo saxofonista e compositor Domingos Pecci⁵. Após quase vinte anos, o Choro novamente se tornaria central em minha vida, transformando completamente minha carreira artística.

Desde o primeiro contato com *De Cachimbo* — a mim apresentada por Eduardo Pecci⁶, meu professor e filho de Domingos Pecci, a quem dediquei esse arranjo — imediatamente

³ O link a seguir disponibiliza uma das faixas deste álbum não publicado: <https://youtu.be/6KR8c1WQNEs>. Acesso em 30 de outubro de 2023.

⁴ *De Cachimbo*, versão *jazz* de 2008. Disponível em: <https://youtu.be/nsUxtJTIxnA>. Acessado em 30 de outubro de 2023.

⁵ De descendência italiana, o compositor de formação multiinstrumental desenvolveu uma carreira de destaque em São Paulo, sendo um respeitado chorão. Acessado em 30 de outubro de 2023 (<https://acervo.casadochoro.com.br/cards/view/1434>).

⁶ Começou a carreira artística na década de 1950 e ingressou na orquestra de Sylvio Mazzucca. Também foi integrante da Orquestra Sinfônica do Teatro Municipal de São Paulo e do grupo ClarinETC. Acessado em 30 de outubro de 2023 (<http://aoredordosom.blogspot.com/2020/08/lambari-da-se-ao-municipal.html>).

associei subjetivamente sua estrutura melódica às melodias encontradas nas composições do *bebop*⁷. Dessa autopercepção surgiu a ideia de construir um arranjo que materializasse as mesclas de elementos do Choro e do *jazz* por mim notadas, de maneira a flexibilizar as práticas performático-criativas tradicionais do Choro, mesmo que inconscientemente. Assim, de forma totalmente intuitiva, decidi substituir elementos estruturais do Choro por outros advindos do *jazz* (Figura 1).

Figura 1: processo de Hibridação no arranjo de *De Cachimbo*.



Fonte: elaboração própria.

Calcado em minhas percepções subjetivas, alguns elementos musicais característicos do Choro foram reconfigurados, flexibilizados ou expandidos. A Figura 1 representa uma tentativa de descrever como estas transgressões criativas ocorreram na elaboração de um arranjo para Choro. Nota-se, por exemplo, a utilização de uma formação instrumental

⁷ O *bebop* foi apresentado aos músicos dos Estados Unidos da América nos anos 1940 como uma alternativa à música "standardizada" vigente, cujo foco era prioritariamente comercial (BERENDT, 1987; DINIZ, 2007b).

inusitada — o combo⁸ — em vez dos tradicionais regionais⁹, bem como a presença de características rítmicas associadas ao *jazz*, tais como as colcheias suingadas (*swing-eighties*) e as notas engolidas (*swallowed notes*) em detrimento das células rítmicas¹⁰ características do Choro (FABRIS, 2005). A improvisação em minha versão para *De Cachimbo* deixa de ser um ornamento às melodias para acontecer em seções exclusivas, de forma livre, assim como as ‘baixarias’¹¹ são substituídas pela linha do baixo denominada *walking bass*¹². Os resultados sonoros desta criação tiveram enorme impacto sobre mim, pois clarificaram, mesmo que de maneira incipiente, as raízes das minhas inquietações: uma inconformidade perante concepções performático-criativas tradicionais e inflexíveis no âmbito do Choro que, por muitas vezes, restringiram a minha expressividade artística. Para além da maneira *como* conduzi estes intercâmbios de elementos, *De Cachimbo* foi a primeira obra a me proporcionar plena satisfação artística, pois revelou um caminho e os primeiros contornos do que entendia como sendo minha Voz Artística. Comecei a notar que, talvez, meu ‘exílio’ em relação ao Choro estivesse terminando. A partir de *De Cachimbo*, tornou-se evidente que meu caminho artístico seria percorrido através do Choro. Compreendi que minhas inquietações surgiam da percepção de limitação frente às convenções sob as quais o Choro deveria ser realizado. Compreendi também que, para romper esta sensação de estagnação, minhas práticas envolveriam rupturas, quebras de paradigmas desta música.

Percebi que ao transgredir as práticas canônicas do Choro — uma condição *sine qua non* em seus primórdios (ALMEIDA, 1999; BORGES; VOLPE, 2020; BREIDE, 2006; CÔRTEZ, 2019; FABRIS, 2005; MILAZZO, 2004; PALOPOLI, 2018; SANTOS, 2001; SOUZA, 2016; VALENTE, 2014;

⁸ Estruturação instrumental que, dentro do ambiente jazzístico, tornou-se conhecida por “bandas dentro das bandas”, ou “Combos do *Swing*”. Essas formações instrumentais, usualmente compostas de três a quatro instrumentos de sopro acompanhados pela seção rítmica, surgiram dentro das *big bands* estadunidenses nos anos 1930. O principal objetivo dos combos era dar maior liberdade a permanente ampliação da capacidade do músico solista (BERENDT; HUESMANN, 2014).

⁹ Regionais são grupos formados por dois violões, cavaquinho, pandeiro e um ou mais instrumentos de sopro. Considerado uma das mais marcantes características vinculadas ao Choro, surgiu nos anos 1920 da necessidade de adaptação dos músicos às novas mídias e tecnologias que despontavam neste período, especialmente no Rio de Janeiro (DE PAULA PESSOA, 2019).

¹⁰ As principais características deste elemento serão expostas no tópico “Choro tradicional: enquadramento conceitual” (capítulo 1).

¹¹ As principais características deste elemento serão expostas no tópico “Choro tradicional: enquadramento conceitual” (capítulo 1).

¹² Considerada uma das principais peculiaridades do *jazz*, é caracterizada pela execução de uma linha improvisada pelo contrabaixo na qual são salientadas as principais notas dos acordes, a saber, tônica, terça, quinta e sétima (FABRIS, 2005).

ZAGURY, 2005), presente nas obras de Zé Bodega¹³, K-Ximbinho¹⁴, Jacob do Bandolim¹⁵ e, em especial, Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha – enfim, minhas inquietações começavam a ser aplacadas. Das transgressões promovidas em minhas práticas artísticas surgiu aquilo que, nas palavras de Lara Filho (2009), seria a síntese desta música: liberdade. Lara Filho (2009, p. 183) complementa argumentando que um novo “Chorão” nasce no exato momento em que realiza sua primeira “interpretação própria”, quando “ousa, pela primeira vez”, transgredir as convenções. Portanto, este trabalho representa não apenas uma busca pela minha Voz Artística, mas também minha consolidação enquanto artista, e não apenas um mero tradutor de partituras. O conjunto de respostas artísticas advindas de rupturas com as práticas tradicionalistas que serão apresentadas neste trabalho não representam “meros acréscimos decorativos” (DEWEY, 2010, p. 562-563), mas sim, o nascimento da minha Voz Artística.

1.1. Problemática

No tópico anterior, descrevi as motivações e inquietações que impulsionaram a realização desta investigação. Partilhei que minhas inquietações provinham de um sentimento de restrição frente a cânones associados ao Choro que limitavam, ou mesmo, impediam a busca por minha Voz Artística. Partilhei, também, que possíveis respostas a tais demandas surgiriam de rupturas e insubordinações aos paradigmas do Choro tradicional. A fim de embasar minhas percepções, busquei na literatura desta música evidências que pudessem sustentar tais entendimentos. Minha ação inicial foi muito simples. A partir dos dados levantados em minha revisão da literatura (presente no capítulo ‘Seção A’ desta tese) — e dada a amplitude de trabalhos acadêmicos centrados nesta prática — busquei os seguintes

¹³ José Araújo, conhecido como Zé Bodega, iniciou sua jornada musical aos 15 anos e se destacou como saxofonista tenor, sendo reconhecido como um dos mais renomados no cenário do choro brasileiro, seguindo os passos de Pixinguinha (FABRIS, 2005).

¹⁴ Sebastião de Barros aprendeu o saxofone na Banda do Exército, onde ganhou o apelido de ‘K-Ximbinho’. Aprofundou seu interesse no choro e jazz e, a partir de 1938, integrou a Orquestra Tabajara de Severino Araújo. No Rio de Janeiro, atuou como clarinetista, saxofonista e arranjador em diversas orquestras, incluindo as de Fon-Fon e Napoleão Tavares (FABRIS, 2005).

¹⁵ Jacob Pick Bittencourt foi um músico influente no desenvolvimento do Choro. Além de suas contribuições como compositor e pesquisador, destacou-se como intérprete, demonstrando características únicas, como sonoridade distinta, precisão rítmica, fluência musical e uma abordagem distintiva na incorporação de novos elementos (CÔRTEZ; SILVA, 2005a).

termos a fim de entender melhor minhas percepções supracitadas: “tradicional”, “não tradicional”, “moderno”, “contemporâneo” e “transgredir” (com as derivações “transgressão” e “transgressividade”). Exceto o termo ‘tradicional’¹⁶, todos são usualmente termos vinculados a possíveis procedimentos de transformação na música (DUDEK, 1993; FAHEY, 2014; GOMES; EYNGORN, 2020). Com isso, meu objetivo foi localizar possíveis processos que explicitassem a manutenção ou, ao contrário, apontassem possíveis aberturas a novas formas de tocar Choro. As informações encontradas mostraram que esta é uma questão contraditória.

De um total de 74 trabalhos localizados, foram encontradas 41 citações de “tradicional”; 30 citações de “moderno”; 28 citações de “contemporâneo”; três citações de “transgredir”; e duas citações de “não tradicional”. Embora não seja possível sustentar categoricamente, tais proporções de ocorrência podem indicar uma contundente base tradicional no Choro, porém, com relativa abertura a elementos modernos e contemporâneos. A presença restrita da palavra “não tradicional” sugere que, embora exista alguma aceitação às inovações, a tradição ainda desempenha um papel central nas práticas musicais do Choro. Devo ressaltar que este aspecto — de predominância das práticas tradicionais — poderá ser novamente observado no capítulo ‘Seção A’ (tópico ‘Caracterização’) desta tese. Neste momento, ilustrarei tal situação a partir das rodas de Choro. A intenção deste exemplo não é aprofundar os detalhes sobre este tópico, mas destacar as questões supramencionadas que fundamentam minhas inquietações.

Por um lado, as rodas de Choro são consideradas o ambiente por excelência — senão, o único — apropriado à *performance* e ao aprendizado desta música (AMADO, 2017; BESSA, 2008, 2010; BITTAR, 2010; DE PAULA PESSOA, 2019; DE SOUZA, 2010; DEGI, 2020; DINIZ, 2008; FONTENELE, 2018; GARCIA; LIVINGSTON-ISENHOOR, 2005; LARA FILHO, 2009; LENCIONI, 2018; MACHADO; MACHADO, 2022; NUNES; BORÉM, 2014; PESSOA; FREIRE, 2013; RIBEIRO, 2014; ROSA, 2018; ROSA; MODESTO; BERG, 2018; SILVA, 2023; SOUZA, 2010), realizado numa tradição similar à “mestre-aprendiz” já mencionada (HOLMGREN, 2022). Por outro lado, as *performances* realizadas fora do ambiente musical da roda de Choro são consideradas atualmente parte integrante — e importante — na formação de jovens “Chorões” (AMADO,

¹⁶ O termo ‘tradicional’ ou ‘tradição’, segundo Hobsbawm & Ranger (2002), caracteriza-se por “um conjunto de práticas, geralmente regidas por regras aceitas de forma aberta ou tácita e de natureza simbólica ou ritual, que buscam inculcar determinados valores ou normas de comportamento por meio de sua repetição, o que implica automaticamente a continuidade com o passado” (p. 8).

2017; DEGI, 2020; GUEDES, 2003; LARA FILHO, 2009; PALOPOLI, 2018). Essas informações demonstram a coexistência sincrônica de uma forte base tradicional junto a uma relativa abertura a novos elementos, ou, se preferirmos, novas abordagens. Entretanto, dado o número de pesquisadores e artistas que a defendem, tais informações tornam evidente a supremacia das bases tradicionalistas. Lencioni (2018) complementa esse exemplo argumentando que às rodas de Choro é atribuída a característica de ambiente democrático, do qual todos podem participar. A atual situação revela um novo paradoxo, pois, nesta mesma literatura, a participação nas rodas de Choro seria aberta a todos, desde que os músicos possuam um mínimo de músicas memorizadas e demonstrem um determinado domínio técnico do instrumento (BITTAR, 2010; BORGES; VOLPE, 2020; CARVALHO, 2013; CAZES, 2011; DE SOUZA, 2010; DEGI, 2020; GILLER, 2020; GUEDES, 2003; LARA FILHO, 2009; LENCIONI, 2018; PALOPOLI, 2018; PESSOA; FREIRE, 2013; SOUZA, 2010; VALENTE, 2009; WEFFORT, 2002). Este fato contrapõem-se ao argumento de Lencioni (2018), uma vez que, havendo pré-requisitos — mesmo que mínimos — as rodas de Choro deixam de ser para todos. Essa informação expõe, na minha interpretação, uma possível tendência limitadora que, conforme as informações que serão apresentadas nesta tese, podem restringir a expressividade artística de cada indivíduo. Diante de tais resultados, decidi realizar uma nova busca por mais um termo geralmente associado a potenciais processos de transformação na música: experimento (com as derivações ‘experimentação’ e ‘experiência’). As informações colhidas expuseram a dualidade presente nesse aspecto do Choro.

Os 74 trabalhos escrutinados demonstraram que, por um lado, há liberdade à promoção de experiências, a inovação e a proposições de mudanças nas práticas musicais que permitem maiores experimentações (BONILLA, 2013; BORGES; VOLPE, 2020; COSTA; CASTRO, 2011; DEGI, 2020; JÚNIOR, 2010; LARA FILHO, 2009; MILAZZO, 2004; PALOPOLI, 2018; PESSOA; FREIRE, 2013; RÉA; PIEDADE, 2006; RIBEIRO, 2014; SOUZA, 2010; VALENTE, 2014; ZAGURY, 2005). Por outro lado, os textos destacam que as raízes e tradições do Choro não devem ser perdidas de vista, enfatizando-se que as experimentações não deveriam provocar um distanciamento completo do estilo tradicional (CAZES, 2011; LARA FILHO, 2009; NUNES; BORÉM, 2014). Nota-se, assim, que a tensão inovação versus preservação das características fundamentais é uma temática recorrente na literatura do Choro, revelando uma tendência restritiva devido ao estreito vínculo com seus cânones criativo-performativos. Se, por um lado, estes demasiados vínculos podem ser úteis à preservação de seus postulados, por outro,

podem limitar a expressividade dos artistas, restringir a busca por sua Voz Artística e coibir a evolução do Choro. Contudo, não devemos esquecer também que a Transgressividade e a experimentação eram elementos presentes nos primórdios do Choro, tal como já exemplificado na prática de expoentes desse gênero como Pixinguinha. Mais do que tentar compreender por que tais elementos teriam sido negligenciados com o passar do tempo, interesse-me como artista em pensar possibilidades de explorá-los no contexto desta prática musical. Uma vez exposta à problemática pertinente a esta investigação, no tópico seguinte serão expostos os objetivos delimitados nesta tese.

1.2. Objetivo

Com base nos pressupostos até aqui levantados, o objetivo definido para esta tese de doutoramento é propor respostas artísticas, utilizando o modelo exploratório apresentado, com o intuito de ampliar as possibilidades de criação e *performance* em busca da Voz Artística individual de cada artista. Tal desenvolvimento será baseado em um trabalho exploratório denominado Choro hodierno — concebido a partir de elementos musicais característicos do Choro tradicional, da música de concerto de tradição europeia e do *jazz* — que atuaram como fomentadores para a descoberta e aprimoramento da minha Voz Artística.

Por meio da realização destes objetivos, esta Investigação Artística pretende oferecer contribuições significativas ao entendimento de manifestações artísticas singulares, proporcionando *insights* e recursos criativos para outros artistas que busquem na experimentação e na criação o desenvolvimento de sua própria Voz Artística.

1.3. Metodologia da pesquisa

Com o intento de cumprir os objetivos propostos, a ação proposta nesta tese é resgatar a Transgressividade (DUDEK, 1993; GOMES; EYNGORN, 2020; MARTINS, 2019) no Choro explorando a noção de Híbridação (AUKEMA, 2021; CANCLINI, 1998; HAESBAERT, 2012) em torno desta prática musical. A escolha deste embasamento conceitual está assente na possibilidade de rupturas, alterações, flexibilizações e ampliações nos princípios performático-criativos do Choro a partir da adoção de formas híbridas, nas quais as fronteiras entre

diferentes formas de expressão artística são atenuadas. A Híbridação nas artes hodiernas reflete a dinâmica e a diversidade das cenas artísticas atuais, nas quais a autonomia dos artistas é corporificada nas obras e a exploração conceitual transcende frequentemente as preocupações estéticas tradicionais (AUKEMA, 2021; CANCLINI, 1998; HAESBAERT, 2012). Para tanto, esta investigação baseou-se num conjunto de métodos artísticos (arranjos, composições, experimentos e trabalho colaborativo) e de investigação/documentação (revisão da literatura, gravação audiovisual e categorização de processos). Essa investigação fez, também, uso de conceitos advindos da escrita narrativa¹⁷ para expor o trabalho exploratório e o grau de Transgressividade das respostas artísticas apresentadas nesta tese mediante os métodos supracitados. Desse trabalho resultaram cinco criações, aqui tratadas como estudos de caso, com as quais diferentes facetas do processo de Transgressividade e Híbridação serão tratadas. Em cada um dos casos foram discutidos os seguintes aspectos:

1. Exploração da subjetividade e identificação de conflitos: exemplifica como as minhas percepções subjetivas e as experiências vivenciadas no âmbito das epistemes abordadas nesta investigação influenciaram a concepção e a criação das obras apresentadas nesta tese;
2. Exploração canônica e experimentações: exemplifica como meus entendimentos subjetivos atuaram no fomento à ruptura dos cânones criativos-performáticos do Choro; e
3. Confluências artísticas e mediação simbólica: exemplificam como a fusão de diferentes tradições e estilos artísticos viabilizaram as novas formas de expressão e experimentação artística presentes neste documento de tese, bem como o impacto dessas práticas na minha própria compreensão e relação com o universo artístico.

Cada caso será reflexivamente compilado em uma síntese teórico-prática dos elementos essenciais do Choro hodierno. Na próxima seção, será apresentada a estruturação detalhada deste documento de tese.

¹⁷ A escrita narrativa, ou modo narrativo de pensamento, é uma maneira alternativa para produção e comunicação de ideias e conceitos que não se enquadra às metodologias convencionais acadêmicas baseadas na linguagem verbal proposicional (CORREIA; DALAGNA, 2019).

1.4. Estrutura da tese

Esta tese está dividida em seis capítulos, cada qual nomeado em referência às seções da forma rondó expandida apresentada neste documento de pesquisa. Todos os exemplos em vídeo neste documento são hiperlinks que direcionam para as performances referenciadas. Recomenda-se que o leitor assista os vídeos conforme estão indicados no fluxo da leitura.

Nesta Introdução, foram apresentadas a temática e as origens das motivações que me levaram à realização dessa investigação, a contextualização da problemática identificada, a definição dos objetivos, os métodos definidos para obtenção de minhas respostas de pesquisa, bem como esta explanação da estrutura deste documento de tese.

No segundo capítulo (Seção **A**: Contextualização), será exposta uma síntese dos principais entendimentos sobre o Choro na qual abordarei sua evolução, desde a origem como uma simples denominação para uma formação instrumental específica até sua consolidação como gênero musical. Além disto, destacarei as principais características pertinentes ao Choro tradicional, Choro moderno (e suas variações de nomenclatura), bem como o perfil das pesquisas acadêmicas relacionadas ao Choro que ressaltam a importância desta investigação.

O terceiro capítulo (Seção **B**: Enquadramento teórico) será dedicado à discussão dos conceitos teóricos essenciais para a compreensão da temática proposta neste documento de tese, fornecendo dados pertinentes para a realização dos objetivos propostos nesta pesquisa. Serão abordadas as informações relacionadas à Investigação Artística, Voz Artística, Transgressividade e Híbridação.

No quarto capítulo (*Intermezzo*: Modelo exploratório), será apresentado o modelo exploratório que sustentou minhas experimentações artísticas. A partir do pensamento fenomenológico, será demonstrado como meu modelo conecta-se aos conceitos supracitados (Investigação Artística, Voz Artística, Transgressividade e Híbridação), reconhecidos como fundamentais para a consolidação da minha Voz Artística por meio do desenvolvimento do Choro hodierno.

O quinto capítulo (Seção **C**: Criações) será destinado à apresentação das criações artísticas que exemplificam o Choro hodierno, termo atribuído à prática desenvolvida com base no modelo exploratório proposto nesta pesquisa. Este capítulo terá como objetivo esclarecer o processo interpretativo e as particularidades artísticas encontradas nas obras

escrutinadas nesta tese. Durante as explicações sobre as obras, o ícone do *Epoché*¹⁸ será empregado para destacar os pontos em que ocorreram transgressões ou mesmo rupturas completas com os procedimentos canônicos abordados neste documento de tese.

Finalmente, no sexto capítulo deste documento (**CODA: Discussão**), serão apresentadas as conclusões derivadas das respostas artísticas geradas a partir do meu modelo exploratório para a Voz Artística, fundamentado nos três componentes cruciais em meu trabalho: Investigação Artística, Transgressividade e Híbridação. Será discutido neste capítulo como esses conceitos delinearão novas direções para as práticas do Choro e influenciaram a definição da minha própria Voz Artística.

¹⁸ Procedimento redutivo segundo o qual os processos canônicos são suspensos, permitindo aos artistas desconsiderarem possíveis limitações preestabelecidas pelos entendimentos canônicos e incentivando a adoção de novas práticas (ZANGUERI, 2013).

2. SEÇÃO A: CONTEXTUALIZAÇÃO

Neste primeiro capítulo, serão apresentados os principais entendimentos pertinentes ao Choro, importante manifestação artística no âmbito da música instrumental brasileira desde final do século XIX, bem como sua trajetória, desde simples denominação para determinada formação instrumental, à designação de um tipo específico de músico, gênero musical, ou ainda, um estilo interpretativo (CAZES, 1998; GARCIA; LIVINGSTON-ISEN HOUR, 2005; PALOPOLI, 2018; TABORDA, 2008). De forma complementar, serão elencadas as principais características notadas em relação ao Choro tradicional e as práticas denominadas modernas neste ambiente musical. Por fim, serão expostas à natureza dos trabalhos acadêmicos realizados em relação ao Choro, a fim de balizar a importância da implementação da presente investigação.

2.1. Choro tradicional: Enquadramento conceitual

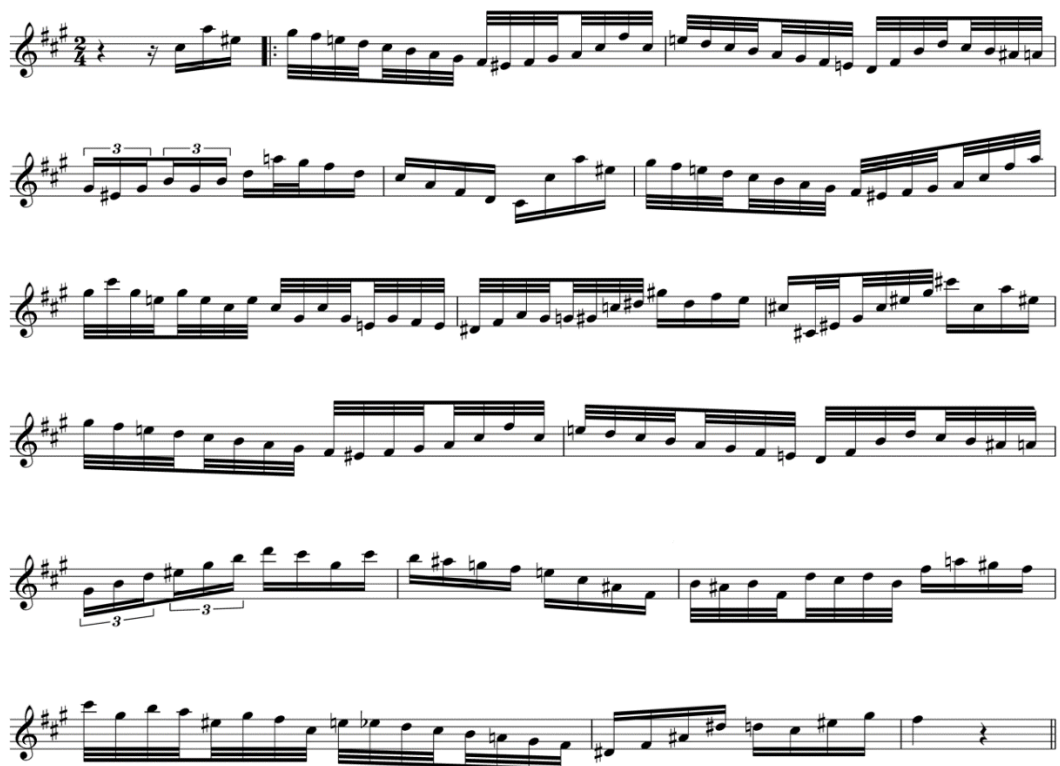
O Choro resulta de um processo de amalgamação que envolveu um conjunto de caracteres rítmicos provenientes das práticas culturais dos povos vindos de África, trazidos ao Brasil a partir do século XVI, com os procedimentos harmônicos, melódicos, formais e com os instrumentos musicais utilizados na música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

As informações a respeito do surgimento do Choro apontam os anos 1870 como data referencial, assim como também é consensual o nome do primeiro expoente deste gênero musical: Joaquim Antônio da Silva Callado, professor de flauta da Academia Imperial de Belas Artes do Rio de Janeiro (ALMEIDA, 1999; GARCIA; LIVINGSTON-ISEN HOUR, 2005; PUTERMAN, 1985; TABORDA, 2008). É atribuído a Joaquim Callado o estabelecimento daquela que seria a formação tradicional dos grupos de Choro, ou seja, um instrumento solista, um violão e um cavaquinho (PUTERMAN, 1985; SEVERIANO, 2008; TABORDA, 2008). Cabe destacar que, de acordo com Almeida (1999), todos os instrumentos citados foram introduzidos no ambiente

musical brasileiro pelos colonizadores portugueses já no século XVIII e, portanto, já eram utilizados na música popular brasileira desde então. Até o início do século XX, o termo Choro esteve atrelado tão somente a designação da formação instrumental supracitada e ao caráter interpretativo dado pelos músicos nativos do Brasil às valsas, polcas, lundus, *schottisches* e outras danças de matriz europeia (GARCIA; LIVINGSTON-ISENHOUR, 2005). Entretanto, na atualidade, além de caracterizar uma formação instrumental, o termo Choro pode ser utilizado para vincular uma peça de repertório a um determinado gênero musical; pode significar um evento social (roda de Choro); ser interpretado como sinônimo de um tipo específico de músico ou instrumentista; designar um gênero musical, ou ainda, um estilo interpretativo (CAZES, 1998; PALOPOLI, 2018; TABORDA, 2008).

As *performances* dos músicos — dentro do que é proposto na literatura como Choro tradicional — são usualmente de “alto gabarito” e as composições do seu repertório possuem caráter virtuosístico e desafiador (ALMEIDA, 1999; COELHO; KOIDIN, 2005; PUTERMAN, 1985). Estas características podem ser notadas, por exemplo, nos andamentos rápidos frequentemente adotados pelos compositores e *performers*, e pela complexidade das melodias em muitas das composições desse gênero musical (VALENTE, 2014) ([Figura 2](#)).

Figura 2: exemplo da complexidade melódica no Choro *Espinha de Bacalhau* (Severino Araújo).



Fonte: Almada (2006).

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

Outro importante caráter notado ainda hoje no ambiente do Choro é a relevância da oralidade na transmissão do repertório (ALBINO; DE LIMA, 2011; RIBEIRO, 2014; ROSA, 2018; SILVA, 2023; VALENTE, 2009). No início do século XX, a maioria dos integrantes dos grupos de Choro não possuía nenhuma formação musical escolástica. Na maior parte das vezes, a transmissão das informações necessárias à execução dos temas era realizada pelos instrumentistas de sopro que, à exceção dos demais, frequentemente possuíam formação em escolas de música ou conservatórios (SEVERIANO, 2008). A transmissão das informações necessárias à execução do repertório nas rodas de Choro era (e ainda é) baseada essencialmente na tradição oral (CÔRTEZ; SILVA, 2005). Tal característica pode ser observada em expressões utilizadas ainda hoje, por exemplo, quando músicos “Chorões” são convidados para um trabalho e, para avisar que o repertório é o mais usual e sem arranjos, simplesmente dizem: “Vai rolar um chorinho” (CAZES, 1998). Devido à ênfase observada na transmissão oral do repertório, muitas vezes as partituras são utilizadas pelos compositores de forma muito básica, apenas para o registro de elementos essenciais à *performance* de suas obras e com poucas estruturações de arranjos (CAZES, 1998; CÔRTEZ; SILVA, 2005).

De forma oposta, a linguagem, ou seja, células rítmicas, ornamentações, recursos técnicos e interpretativos, outro proeminente tópico do Choro, apresenta atributos claramente estruturados. São apontadas como algumas das principais características idiomáticas do Choro tradicional a ausência do *swing* (colcheias suingadas), a ocorrência de quiálteras, síncopas e alusões à síncopa (FABRIS, 2005). Pode-se adicionar a estes traços citados, o uso de ornamentos (bordaduras, apoiaturas, antecipações), de recursos técnicos interpretativos (dinâmicas, *rubato*, portamentos, *glissando*, *staccato*), de variações melódicas, o uso da escala menor harmônica sobre acordes dominantes, de arpejos maiores descendentes com 6ª, de cromatismos e frases longas, conferindo ao Choro um desenho melódico peculiar (ALMEIDA, 1999; CÔRTEZ; SILVA, 2005b; SANTOS, 2001). Alguns padrões rítmicos são considerados fundamentais na construção melódica do Choro. Por meio de

variações e combinações entre si, surgem ideias melódicas autônomas que auxiliam na distinção entre os diferentes gêneros musicais pertencentes ao Choro enquanto expressão cultural (ALMADA, 2006; PALOPOLI, 2018). Na Figura 3, pode-se observar algumas das células rítmicas consideradas estruturais no Choro tradicional, bem como algumas das variações e combinações possíveis.

Figura 3: Células rítmicas básicas do Choro e suas possíveis combinações.

The figure displays 12 basic rhythmic cells (A-L) for Choro in 2/4 time, arranged in four staves. The first staff contains cells A through F. The second staff contains cells G through L. The third staff contains combinations A+A, C+G, B+E, and F+A. The fourth staff contains combinations C+C, A+A*, D+A*, and C+C*. Cells J, K, and L include triplet markings (3).

Fonte: Almada (2006).

Em relação à estrutura formal, suas origens são creditadas às danças de salão europeias, especialmente a polca (BESSA, 2008; GARCIA; LIVINGSTON-ISENHOUR, 2005; MILAZZO, 2004). O Choro tradicional apresenta habitualmente cinco seções de 16 compassos cada, similares à forma rondó, contendo um refrão e duas estrofes, que resulta na forma $\parallel : A : \parallel \parallel : B : \parallel A \parallel : C : \parallel A$ (DEGI, 2020; FABRIS, 2005; MOREIRA JÚNIOR; BORÉM, 2011). Frequentemente, as composições apresentam compassos binários, sendo raros os casos de mudanças de métrica no decorrer das composições (FABRIS, 2005; PALOPOLI, 2018). Os contrastes são obtidos por meio de modulações nas seções “B” e “C”, usualmente retornando à seção inicial A que acaba exercendo a função de refrão (RÉA; PIEDADE, 2006). Podem ser observadas ainda a presença de introduções, de Codas e, de forma menos recorrente, a realização de *cadenzas* e transições entre as seções (ALMEIDA, 1999; NUNES; BORÉM, 2014; PALOPOLI, 2018).

Outro aspecto relevante observado nos princípios tradicionais do Choro é a presença de propriedades híbridas, que combinam alusões tanto da música popular quanto erudita (BREIDE, 2006; COSTA; CASTRO, 2011; DE PAULA PESSOA, 2019; FABRIS, 2005; FONTENELE, 2014; MOREIRA JÚNIOR; BORÉM, 2011; PALOPOLI, 2018). Tal característica pode ser notada especialmente na estruturação harmônica do Choro tradicional que, se valendo de características harmônicas provenientes dos gêneros musicais europeus (por exemplo, polca, modinha e mazurca), utilizava predominantemente acordes maiores (em geral, somente com o acréscimo da sétima nos acordes de função dominante), acordes menores e acordes com quinta diminuta (ALMEIDA, 1999; DEGI, 2020; NUNES; BORÉM, 2014). A fim de burlar a simplicidade harmônica acima descrita, os músicos “Chorões” acabaram desenvolvendo aquela que seria uma das maiores marcas do Choro: o uso de inversões nos acordes e a intensa movimentação do baixo (ALMEIDA, 1999; COELHO; KOIDIN, 2005; DE SOUZA, 2010; DEGI, 2020; MEDEIROS, 2017; PESSOA; FREIRE, 2013; SANTOS, 2001; TABORDA, 2008; VALENTE, 2009, 2014). A partir de encadeamentos dos acordes invertidos, a linha de baixo apresentada pelo violão de sete cordas nos grupos de Choro desenvolveu-se ao ponto de apresentar claros contornos melódicos, estendendo-se até a região médio-aguda do instrumento (ALMEIDA, 1999; SANTOS, 2001; TABORDA, 2008). Apresentando elementos característicos das melodias de Choro, a constante e expressiva linha de baixo recebeu a aprazível denominação “baixaria” (Ibidem).

Por volta da década de 1930, observou-se nas práticas do Choro a introdução de procedimentos e sonoridades relacionadas ao *jazz* estadunidense. Credita-se a Alfredo da Rocha Vianna Filho, o Pixinguinha, a introdução de modificações em aspectos harmônicos, melódicos, rítmicos, timbrísticos, métricos e formais (FABRIS, 2005; LARA FILHO, 2009; VALENTE, 2014). Além disso, Pixinguinha introduz no território do Choro composições baseadas apenas em duas seções. Acrescidas de uma introdução e de Coda, essa forma estrutural do Choro (supostamente influenciado pelas estruturas formais do *jazz*) seria utilizada com maior frequência somente a partir da década de 1950 (MOREIRA JÚNIOR; BORÉM, 2011; SANTOS, 2001). Diante disto, alguns autores começam a propor diferentes tipologias a tais práticas, por exemplo, “Choro moderno”, “Choro contemporâneo”, “Choro híbrido”, “novo Choro”, “Pós-moderno”, “Choro não-tradicional”, “Terceira Coisa”, ou ainda, “neo-Choro” e “Choro de concerto” (BORGES; VOLPE, 2020; BREIDE, 2006; FABRIS, 2005; PALOPOLI, 2018; SANTOS, 2001; ZAGURY, 2005). A fim de facilitar a apresentação e o

entendimento dos conceitos abordados neste trabalho, será adotado o termo “Choro moderno” como designação para todos os termos supracitados.

Cabe destacar que, até os dias atuais, mesmo *performances* ou criações consideradas inovadoras se mantêm atreladas de alguma maneira às estruturas do Choro tradicional. A forma rondó — considerada um elemento unificador e estruturante dentre as obras tidas como inovadoras — seria um dos elementos onipresentes no Choro, sendo realizada na maioria das vezes apenas com pequenas variações. De fato, atribui-se à forma rondó a responsabilidade de caracterização de uma composição enquanto Choro (PALOPOLI, 2018). Para além das alterações estruturais observadas, o Choro moderno passou a fazer uso de sonoridades situadas acima da sétima dos acordes, ou seja, de nonas, décimas primeiras e décimas terceiras (FABRIS, 2005; PALOPOLI, 2018). Foram incorporados ainda acordes de sexta napolitana, bem como as dominantes substitutas (subV7), muito utilizadas na música popular em finais de frases ou seções (ALMEIDA, 1999; BORGES; VOLPE, 2020; SANTOS, 2001; VALENTE, 2014). Todavia, a incorporação das modificações supracitadas não deveria implicar em nenhum tipo de descaracterização ao Choro tradicional (SANTOS, 2001). Especialmente no âmbito do vocabulário harmônico, tais apropriações de elementos são muitas vezes combatidas vigorosamente por posicionamentos mais tradicionalistas nesta música (ALMEIDA, 1999; SANTOS, 2001). Outras duas importantes características tornam-se visíveis a partir da incorporação de elementos harmônicos do *jazz* ao Choro moderno: o uso de acordes em sua posição fundamental e o uso de encadeamentos harmônicos com progressão da subdominante relativa para a dominante (II – V) (FABRIS, 2005). Fabris (2005) esclarece que o uso dos acordes em posição fundamental tornou-se necessário para o perfeito entendimento e reconhecimento das novas extensões harmônicas utilizadas no Choro.

Nota-se, assim, uma tendência, a partir da segunda metade do século XX, à incorporação de elementos advindos de outros gêneros musicais, especialmente, do *jazz* (ALMEIDA, 1999; BESSA, 2005, 2008, 2010; BORGES; VOLPE, 2020; CARVALHO, 2013; CAZES, 2011; COELHO; KOIDIN, 2005; CÔRTEZ, 2012, 2019; COSTA; CASTRO, 2011; DEGI, 2020; FABRIS, 2005; FONTENELE, 2014, 2018; JÚNIOR, 2010; LARA FILHO, 2009; MACHADO; MACHADO, 2022; MILAZZO, 2004; MOREIRA JÚNIOR; BORÉM, 2011; NUNES; BORÉM, 2014; PALOPOLI, 2018; PELLEGRINI, 2005; RÉA; PIEDADE, 2006; SANTOS, 2001; SOUZA, 2010, 2016; VALENTE, 2014; ZAGURY, 2005). Deste modo, seria esperado que a improvisação, uma das mais relevantes características do *jazz*, fizesse parte do conjunto de características anexadas

às práticas do chamado Choro moderno. Porém, ao contrário do que se pode imaginar, a improvisação não foi uma prática do *jazz* incorporada pelo Choro. De fato, a improvisação esteve presente no Choro desde os seus primórdios, porém, realizada com propósitos e de maneiras substancialmente diferentes em relação ao *jazz* (ALMADA, 2006). No Choro tradicional, bem como no Choro moderno, a improvisação se aproximaria de um conceito de variação melódica, que propiciaria o enriquecimento da melodia com variados recursos de ornamentação, sem com isso, promover sua total descaracterização (ALMEIDA, 1999). Almeida (1999) alerta-nos que essa realização da improvisação diverge daquela observada no *jazz*, “na qual o instrumentista muitas vezes se liberta totalmente das características temáticas da música que está sendo realizada” (1999, p. 25). Edinha Diniz complementa, afirmando que a improvisação no Choro seria justamente uma maneira “improvisada”, ou mesmo, “chorosa de tocar polca, valsa, *schottisch*, tango, *habanera* etc.” (2009, p. 106). Realizada por meio de desafios e com uma ‘intenção jocosa’, a improvisação no Choro tem intrínseca ligação com o caráter desafiador do gênero, cujo objetivo principal era testar a excelência dos músicos Chorões (DINIZ, 2009).

Concluída a exposição dos elementos centrais — tanto do Choro tradicional, quanto do Choro moderno — o próximo tópico será dedicado a apresentação detalhada de todas as características fundamentais observadas até este ponto.

2.2. Caracterização

Mediante a avaliação de todos os aspectos abordados até o momento, podemos inferir que o Choro tradicional pode ser descrito por meio das seguintes características:

- 1) aprendizado e transmissão do repertório baseado na tradição oral (ALBINO; DE LIMA, 2011; CÔRTEZ; SILVA, 2005b; GONÇALVES, 2012; PEREIRA, 2019; RIBEIRO, 2014; ROSA, 2018; VALENTE, 2009);
- 2) pouco ou quase nenhum interesse por variações harmônicas e pela estruturação de arranjos (ALMEIDA, 1999; CARVALHO, 2013; CAZES, 1998; LARA FILHO, 2009; PESSOA; FREIRE, 2013; RIBEIRO, 2014; SILVA, 2023);
- 3) manutenção até os dias atuais da formação básica dos grupos de Choro creditada a Joaquim Callado no século XIX, ou seja, um instrumento solista, dois violões e um

- cavaquinho (DINIZ, 2008; LARA FILHO, 2009; RÉA; PIEDADE, 2006; SOUZA, 2010; TABORDA, 2008);
- 4) uso predominante de compasso binário e tratamento contrapontístico peculiar entre a melodia e a linha do baixo (ALMEIDA, 1999; BESSA, 2005; BORGES; VOLPE, 2020; DE PAULA PESSOA, 2019; DEGI, 2020; FONTENELE, 2018; JÚNIOR, 2010; MOREIRA JÚNIOR; BORÉM, 2011; NUNES; BORÉM, 2014; REIS, 2010; RIBEIRO, 2014; SÈVE, 2016; SOUZA, 2010; VALENTE, 2014);
 - 5) improvisação com caráter de variação, por meio de recursos de ornamentação melódica e sem descaracterização da melodia (ALMEIDA, 1999; LARA FILHO, 2009; MACHADO; MACHADO, 2022; VALENTE, 2014; WEFFORT, 2002);
 - 6) subordinação a estrutura da forma rondó, como elemento convergente e unificador dos caracteres inovadores nas obras (ALMEIDA, 1999; BESSA, 2005; BORGES; VOLPE, 2020; DEGI, 2020; FABRIS, 2005; LARA FILHO, 2009; MILAZZO, 2004; NUNES; BORÉM, 2014; PALOPOLI, 2018; PELLEGRINI, 2005; PESSOA; FREIRE, 2013; RIBEIRO, 2014; SOUZA, 2010, 2016; VALENTE, 2014);
 - 7) uso de quiáleras, síncopas e alusões à síncopa (ALMEIDA, 1999; BESSA, 2005; FABRIS, 2005; SOUZA, 2010);
 - 8) expectativa de *performances* de alto gabarito e virtuosismo dos instrumentistas ligados a esse gênero musical (ALMEIDA, 1999; ARAÚJO, 2006; BESSA, 2008; CAZES, 2011; COELHO; KOIDIN, 2005; DEGI, 2020; GUEDES, 2003; LARA FILHO, 2009; PUTERMAN, 1985; REIS, 2010; VALENTE, 2009, 2014);
 - 9) uso de variações melódicas, da escala menor harmônica sobre acordes dominantes, de arpejos maiores descendentes com 6ª, de cromatismos e de frases longas (ALMEIDA, 1999; BESSA, 2005; CAZES, 2011; CÔRTES; SILVA, 2005; FONTENELE, 2018; LARA FILHO, 2009; PELLEGRINI, 2005; SILVA, 2023; VALENTE, 2014);
 - 10) uso de inversões nos acordes e intensa movimentação do baixo (ALMEIDA, 1999; COELHO; KOIDIN, 2005; DE SOUZA, 2010; DEGI, 2020; MEDEIROS, 2017; PESSOA; FREIRE, 2013; SANTOS, 2001; TABORDA, 2008; VALENTE, 2009, 2014);
 - 11) uso de padrões rítmicos considerados fundamentais para a construção melódica no Choro (ALMADA, 2006; PALOPOLI, 2018).

No denominado Choro moderno, foi verificada a introdução dos seguintes procedimentos as *performances* e/ou criações:

- 1) uso de introduções, de Codas e, de forma menos recorrente, a realização de *cadenzas* e transições entre as seções (FABRIS, 2005; SANTOS, 2001);
- 2) uso de tensões situadas acima da sétima dos acordes (nonas, décimas primeiras e décimas terceiras) (BESSA, 2005, 2010; DEGI, 2020; FABRIS, 2005; GUEDES, 2003; NUNES, 2007; PALOPOLI, 2018; VALENTE, 2014);
- 3) utilização de acordes de sexta napolitana e de dominantes substitutas (subV7) (ALMEIDA, 1999; BORGES; VOLPE, 2020; SANTOS, 2001; VALENTE, 2014);
- 4) uso de acordes em sua posição fundamental (FABRIS, 2005);
- 5) utilização de encadeamento harmônicos com progressão da subdominante relativa para a dominante (II – V) (FABRIS, 2005).

Por fim, cabe ressaltar que, dentre as dezesseis características listadas, apenas cinco não estão atrelados as práticas do Choro desde seus primórdios, revelando assim uma tendência a contínua preservação e, de certa forma, inflexibilização nos postulados presentes nesse gênero musical desde o século XIX (FABRIS, 2005). Tal caráter foi observado também nas análises da literatura realizadas até o momento e que serão expostos no tópico seguinte, ‘Revisão da Literatura’.

2.3. Revisão da literatura

Esta revisão da literatura contemplou a janela temporal delimitada entre os anos de 1985 a 2023. A partir da palavra-chave “choro”, utilizada no motor de busca Google Scholar, foram escrutinados artigos, anais de congressos e simpósios, dissertações de mestrado, teses de doutorado e livros. Assim, foram localizadas pesquisas sobre o tema nos seguintes programas de pós-graduação: Universidade de Aveiro (UA – Portugal), Universidade de Brasília (UnB), Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Universidade Federal da Bahia (UFBA), Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Universidade Federal do Ceará (UFC), Universidade Federal

do Paraná (UFPR), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Universidade Federal Fluminense (UFF), Universidade de São Paulo (USP IA e FFLCH) e Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Em relação as revistas acadêmicas, foram analisados trabalhos publicados na *Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte* (UFMG), *ArtCultura* (UFU), *DAPesquisa* (UDESC), *Música em Contexto* (UnB), *Música Popular em Revista* (UNICAMP), *Revista Acadêmica de Música Per Musi* (UFMG), *Revista Brasileira de Música* (UFRJ), *Revista Interdisciplinar de Trabalhos Sobre As Américas* (RITA – Canadá), *Resonancias: Revista de Investigación Musical* (Pontificia Universidad Católica de Chile), *Revista Opus* (ANPPOM) e *Revista Vórtex* (UNESPAR).

Os anais acadêmicos pesquisados foram da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), Simpósio Brasileiro de Pós-graduandos em Música (SIMPOM – UNIRIO), Simpósio de Pesquisa em Música (FLADEM/CBM-CEU) e *The Flutist Quarterly*. As buscas realizadas nos termos (e nas instituições) supramencionadas resultaram em setenta e dois trabalhos ligados ao tema (Choro), concentradas nas seguintes áreas: musicologia, etnomusicologia, *performance* e educação musical. Para os fins propostos nesta investigação — desenvolvimento de conjunto de respostas artísticas que explorem a noção de Transgressividade no Choro a partir de conceitos advindos da Híbridação — a seguir serão expostos apenas *os trabalhos que contenham conexão com práticas performativas e que buscarem demonstrar possíveis alternativas de expansão das possibilidades criativo-performáticas no Choro*.

No contexto geral, as informações colhidas expuseram um panorama abrangente e multifacetado de pesquisas sobre o Choro. Foram observadas interconectividades entre as áreas supracitadas, que sugerem a ocorrência de abordagens interdisciplinares nas quais, para além dos aspectos musicais, foram analisados contextos históricos, culturais e sociais. Foi verificada uma amplitude temporal nas investigações, que abrange desde as primeiras décadas do século XX até as transformações atuais do Choro. Isso evidenciou a influência de Pixinguinha não apenas no Choro, mas também na música brasileira como um todo, conforme destacado pelo significativo número de trabalhos dedicados a ele.

Ao observarmos os contextos específicos supra referidos, os trabalhos ligados a *musicologia* (meu grifo) apresentaram ênfase na apreciação de aspectos ligados a aplicação de teorias e análises musicais, assim como investigações biográficas sobre figuras proeminentes do Choro, e.g., Pixinguinha. Neste campo, as pesquisas também demonstraram

diversidade de abordagens que incluíram estudos ligados a orquestração, aos arranjos, às influências do *jazz*, assim como análises das contribuições ao desenvolvimento do Choro advindas das práticas de músicos específicos (ALMADA, 2012; ARAÚJO, 2006; BESSA, 2005; BITTAR, 2010; BREIDE, 2006; CAZES, 1998; CÔRTEZ; SILVA, 2005b; COSTA; CASTRO, 2011; DE PAULA PESSOA, 2019; FONTENELE, 2016, 2018; JÚNIOR, 2010; MILAZZO, 2004; MONGIOVI, 2017; MOREIRA, 2014; MOREIRA JÚNIOR; BORÉM, 2011; PALOPOLI, 2018; PELLEGRINI, 2005; PESSOA; FREIRE, 2013; REIS, 2010; SEVERIANO, 2008; SOUZA, 2016; TABORDA, 2008; TINHORÃO, 2013; VALENTE, 2009; VERZONI, 2016).

Os estudos desenvolvidos no âmbito da *etnomusicologia* (meu grifo) abordaram a inserção do Choro em diversos contextos culturais, sociais e históricos enquanto prática musical. Observou-se, do mesmo modo, ênfase nas apreciações das transformações da linguagem da música popular, nas interações entre contextos urbanos e a produção musical, nas práticas culturais associadas ao Choro e nas possíveis correlações desta música com outros estilos musicais (ALMEIDA, 1999; AMADO, 2017; BESSA, 2008, 2010; BONILLA, 2013; BORGES; VOLPE, 2020; CARVALHO, 2013; CAZES, 2011; COELHO; KOIDIN, 2005; DINIZ, 2003; FONTENELE, 2014; GUEDES, 2003; LARA FILHO, 2009; LENCIONI, 2018; RÉA; PIEDADE, 2006; RIBEIRO, 2014; ROSA; MODESTO; BERG, 2018; SÈVE, 2016; SILVA, 2020; WEFFORT, 2002; ZAGURY, 2005).

As investigações voltadas à *performance* exibiram destaque no entendimento das práticas musicais, da improvisação, das interpretações e de análises performáticas específicas, nas quais foram escrutinadas a evolução da improvisação, as influências do *jazz* sobre o Choro, as relações entre variados estilos interpretativos ao violão, bem como as transformações contemporâneas do Choro. Notou-se, também, uma considerável proeminência na história da *performance* musical, a fim de destacar as contribuições advindas de importantes interpretações de figuras basilares desta música (ALMADA, 2006; CÔRTEZ, 2012; FABRIS, 2005; NUNES, 2007; NUNES; BORÉM, 2014; ROSA, 2020; SANTOS, 2001; SILVA, 2023; VALENTE, 2014).

Por fim, no âmbito da *educação musical* (meu grifo), as pesquisas exploraram métodos de ensino, práticas, conceitos e materiais didáticos pertinentes ao Choro. Destaca-se o impacto da improvisação e do Choro na formação de músicos instrumentistas, abrangendo desde ambientes formais em escolas especializadas até aprendizados informais em rodas de

Choro (CÔRTEZ, 2019; DE SOUZA, 2010; DEGI, 2020; MACHADO; MACHADO, 2022; ROSA, 2018; SOUZA, 2010).

Apesar dos trabalhos escrutinados apresentarem importantes entendimentos sobre possíveis novas abordagens, técnicas ou perspectivas para as práticas do Choro, não foram identificadas pesquisas que abordem de forma direta o desenvolvimento da Voz Artística dos musicistas. Tendo em vista as proposições supracitadas desta tese, nota-se nessa revisão da literatura a falta evidente de trabalhos nos quais os artistas possam atingir esse objetivo, destacando, assim, a importância desta investigação. No próximo capítulo (Seção **B**: Enquadramento teórico), serão apresentados os principais conceitos que nortearam a realização dessa pesquisa, nomeadamente, Investigação Artística, Voz Artística, Transgressividade e Híbridação.

3. SEÇÃO B: ENQUADRAMENTO TEÓRICO

Neste capítulo, serão expostas às informações dos conceitos teóricos mais relevantes para a compreensão da temática aqui abordada, que proporcionem dados suscetíveis no intuito de responder os objetivos propostos nesta tese. Para tanto, serão apresentadas as informações ligadas à Investigação Artística, Voz Artística, Transgressividade e Híbridação.

As informações referentes à Investigação Artística indicaram que, em contraste com os métodos convencionais da pesquisa acadêmica, este campo de pesquisa surge como uma possível resposta às investigações de caráter multimodal e interdisciplinar que, para além da criação de padrões de repetição, intentem produzir processos originais nas obras artísticas (ÖSTERSJÖ, 2017; WESSELING; ZIJLMANS, 2017). Veremos que, mediante processos críticos e reflexivos que demandam saberes artísticos, corporificados e discursivos, a criação de processos originais — ou, novas realidades — e a superação de concepções pré-estabelecidas surge da integração do pensamento teórico com ações concretas e experiências físicas, que ressaltem a importância de uma abordagem prática e corporal a fim de impulsionar inovações e alterar perspectivas.

As informações acerca da Voz Artística, subentendida como a manifestação da identidade artística de uma determinada pessoa e fortemente atrelada as suas experiências corporificadas, expuseram a complexidade enfrentada pelos artistas ao fazer ouvir sua própria Voz Artística. Veremos que a criação de expressões autênticas, que de fato deem voz aos artistas, costumam desafiar padrões, provocando incertezas e desestabilização de expectativas, especialmente, em cenários acadêmicos.

As informações relacionadas a Transgressividade revelaram uma ideia de pensamento aberto à divergência e a criação de reflexões que valorizem a diversidade. Assim como observado nos entendimentos inerentes à Investigação Artística e à Voz Artística, a Transgressividade é um conceito que se forma a partir de vivências corporificadas, transformando o corpo em um local propício para a cognição, abrindo espaço para explorações além do que seria tradicionalmente permitido. Observaremos, também, que o ineditismo das práticas artísticas transgressoras é usualmente considerado perturbador, muitas vezes suscitando reações de repulsa, sendo compreendido como algo atípico ou, em certos casos, desrespeitoso.

Finalmente, serão apresentadas as informações ligadas a Híbridação, termo comumente utilizado nos estudos atrelados aos processos de rupturas, mesclas e desterritorializações de movimentos sociais que permitiriam deslocamentos por meio de vários territórios (transterritorialidade), reorganizando práticas já existentes e originando novas práticas. Veremos que, por meio de processos organizacionais para práticas interdisciplinares provenientes da Híbridação, abrem-se oportunidades para criação de novas normas, convenções e costumes que deixariam de restringir as individualidades. A seguir, direcionaremos nossa atenção para o primeiro dos temas abordados neste capítulo, a Investigação Artística.

3.1. Investigação Artística

No capítulo anterior, pôde-se observar que, apesar da exposição de possíveis novos enfoques, técnicas ou perspectivas para as práticas do Choro, até o momento não foram encontradas pesquisas que abordem diretamente o desenvolvimento da Voz Artística dos músicos. Por um lado, este aspecto restritivo pode levar os artistas a perceber os ambientes acadêmicos como inadequados às suas demandas, resultando em pesquisas limitadas a abordagens tradicionais e pré-estabelecidas (CORREIA et al., 2018; CORREIA, 2002; DALAGNA; CARVALHO; WELCH, 2020). Por outro lado, não sendo análogo aos procedimentos tradicionais da pesquisa acadêmica, uma possível resposta a esta problemática seria a Investigação Artística, uma pesquisa multimodal e interdisciplinar que não visa a criação de padrões de repetição, mas sim de originalidade na produção artística (ÖSTERSJÖ, 2017; WESSELING; ZIJLMANS, 2017). Assim sendo, este tópico tem por objetivo apresentar os principais atributos deste promissor campo de estudos, sobretudo, dentro do âmbito da música.

A Investigação Artística é uma complexa abordagem de pesquisa para a qual ainda não existem “regras e limites” plenamente estabelecidos (DALAGNA; CARVALHO; WELCH, 2020). A percepção da ausência de regras e limites claramente definidos pode ser observada, por exemplo, na variação da nomenclatura usada para identificar essa perspectiva de investigação. Em alguns países, por exemplo, utiliza-se a expressão *recherche-création* ou *research creation*. Em ambos os casos, uma tradução literal nos levaria ao termo pesquisa-criação (minha tradução) (BORGdorff, 2012; St evance; Lacasse, 2017). Porém, há aqueles que defendam a adoção das terminologias *pesquisa performativa*, *pesquisa baseada na*

prática, pesquisa conduzida pela prática, pesquisa com base artística, bem como os que defendem a utilização do simples termo *pesquisa* (BORGDORFF, 2012; LILJA, 2015; STÉVANCE; LACASSE, 2017). Para além das questões atreladas às nomenclaturas, outros pressupostos apontam a Investigação Artística como um possível meio exequível para a diferenciação categórica entre pesquisas científicas e artísticas.

Na primeira categoria, das pesquisas científicas, as investigações seriam baseadas *em* práticas, nas práticas *como* pesquisa ou em pesquisas orientadas *pela* prática (meus grifos), estando calcadas especialmente em documentos (STÉVANCE; LACASSE, 2017). Nessas situações, as pesquisas geralmente se concentram na compreensão e na representação de realidades já conhecidas por meio da coleta e análise das atividades artísticas dos participantes (LILJA, 2015; STÉVANCE; LACASSE, 2018). Na segunda categoria, na qual estaria inserida a Investigação Artística, as pesquisas são direcionadas ao desenvolvimento de resultados baseados em processos críticos e reflexivos que demandam saberes artísticos, corporificados e discursivos, que possam levar à criação de novas realidades (DALAGNA; CARVALHO; WELCH, 2020; HUBER et al., 2021; LILJA, 2015; ÖSTERSJÖ, 2017; STÉVANCE; LACASSE, 2017; WESSELING; ZIJLMANS, 2017). A criação de novas realidades e a superação de perspectivas estabelecidas não ocorreriam exclusivamente por meio de teorias, mas sim por meio de uma abordagem que integre teorias discursivas com a prática de novas experiências derivadas das vivências corporificadas dos artistas (BORGDORFF, 2012; DALAGNA; CARVALHO; WELCH, 2020; LILJA, 2015; STÉVANCE; LACASSE, 2017; WESSELING; ZIJLMANS, 2017). Tal fato enfatiza a importância da combinação entre o pensamento teórico junto às ações concretas e experiências físicas, destacando-se a necessidade de uma abordagem prática e corporal para promoção de inovações e mudanças de perspectivas. Assim, pode-se presumir que a maneira *como* os artistas realizam suas práticas desempenha um papel fundamental nas Investigações Artísticas, tornando as práticas artísticas o principal objeto das pesquisas (BORGDORFF, 2012; STÉVANCE; LACASSE, 2017).

Para além dos conhecimentos citados, a Investigação Artística permite o compartilhamento de fontes comuns a outros tipos de pesquisa, tal qual metodologias qualitativas, quantitativas, documentais, ou ainda, *poiesis*, reflexividade e autoetnografia, por exemplo (ASSIS, 2018; BORGDORFF, 2012; HUBER et al., 2021; LILJA, 2015; LÓPEZ-CANO; SAN CRISTÓBAL, 2020; MAOILEARCA, 2019). No entanto, neste campo de estudo, as perspectivas ou resoluções advindas das reflexões — ou das observações dos artistas sobre os desafios

artísticos — têm o mesmo valor que as abordagens metodológicas anteriormente mencionadas (ASSIS, 2018). Apesar da inserção da Investigação Artística em diversos programas de mestrado e doutorado, sua consolidação como campo de pesquisa encontra obstáculos em princípios conservadores de conhecimento que impõem restrições institucionais e acadêmicas relacionadas aos métodos de avaliação, supervisão, representação e divulgação das pesquisas enquadradas nesse contexto (DALAGNA; CARVALHO; WELCH, 2020; HUBER et al., 2021; STÉVANCE; LACASSE, 2017).

Também foram observados questionamentos acerca do ‘tipo’ de conhecimento proveniente da Investigação Artística. Neste sentido, apresentarei algumas das indagações mais comuns: seria possível considerar que uma expressão artística de qualidade está intrinsecamente ligada a uma Investigação Artística bem conduzida? Poderíamos afirmar que Investigações Artísticas bem realizadas seriam equivalentes a produções artísticas de excelência? A Investigação Artística seria o caminho mais eficaz para adquirir conhecimentos altamente especializados? A Investigação Artística poderia redefinir narrativas mito-poéticas ao se basear em modelos ancorados em tradicionais princípios musicológicos ou etnomusicológicos? Mais: quais seriam as inovações (e as consequências) da submissão das práticas do Choro a novos pensamentos e a renovações performáticas? Embora este trabalho não tenha como objetivo responder todas as questões mencionadas anteriormente, é viável apresentar algumas perspectivas plausíveis, sobretudo, em relação à última dessas indagações.

Apesar das eventuais falhas e, de certo modo, da tendência tradicionalista das pesquisas no meio acadêmico, a Investigação Artística abre portas para iniciativas que floresçam a partir de particularidades — a partir de experiências corporificadas — que tragam confiança em relação às suas singularidades e enquadramentos adequados para desenvolvimento de novas propostas artísticas para os músicos da atualidade (LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014; PENHA, 2019). Ao mesmo tempo, a consolidação da Investigação Artística na área acadêmica não deve ser subentendida como uma renúncia ao passado. Ao contrário, deve ser subentendida como um possível avanço nas abordagens de pesquisa em contextos artísticos e, em especial, na música. A partir de problemas artísticos intrapessoais, que surgem das próprias práticas dos artistas, novas tradições de pesquisa entrariam em cena propiciando melhoramentos e aberturas a amplos horizontes de pensamentos capazes de viabilizar

práticas performáticas inovadoras (ASSIS, 2018; BORGDORFF, 2012; LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014; PENHA, 2019).

A abertura a abordagens artístico-performáticas únicas, provenientes da Investigação Artística, pode conduzir as *performances* e as criações do Choro a um território novo, inexplorado, sendo subentendida como uma alternativa às infrutíferas tentativas de modernização do Choro supracitadas no tópico 'Choro tradicional: enquadramento conceitual'. Este objetivo poderá ser atingido por meio da adoção de métodos artísticos originais, que reavaliem de forma essencial o passado, reafirmem a importância das obras artísticas e delineiem futuros proveitosos para um cenário musical cada vez mais variado e complexo (ASSIS, 2018; HUBER et al., 2021). Assim, a Investigação Artística representaria um esforço de pesquisa diferente no Choro, cujo objetivo seria estabelecer procedimentos experimentais à execução de suas ações. Tais experimentações resultariam na criação de conjuntos únicos de conhecimento, auxiliando os artistas a compartilhar suas experiências de maneira eficaz (ASSIS, 2018; COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS, 2009). Por último, o considerável desafio da pesquisa artística em relação ao Choro vai além de simplesmente abordar questões acadêmicas. Envolve, também, a habilidade de navegar entre o mundo acadêmico e o da arte, por meio de negociações que delimitem o espaço no qual ocorreriam as pesquisas, as abordagens experimentais às práticas empíricas e as buscas por respostas artísticas, que indiquem claros caminhos ao desenvolvimento da Voz Artística dos artífices inseridos no Choro.

Uma vez expostos os principais entendimentos ligados a Investigação Artística e, tendo em vista o intuito de proposição de respostas artísticas que expandam as possibilidades de criação e *performance* no Choro, o tópico seguinte tratará da apresentação dos principais conceitos atribuídos a Voz Artística.

3.2. Voz Artística

As informações apresentadas no tópico anterior expuseram que a Investigação Artística representa um esforço de pesquisa que visa estabelecer procedimentos experimentais para a execução musical, gerando conjuntos únicos de conhecimento que facilitem a comunicação eficaz das experiências dos artistas (ASSIS, 2018; COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS, 2009). Observou-se, também, que apesar da presença em programas de pós-

graduação, a Investigação Artística enfrenta desafios para se consolidar como um campo de estudo devido a princípios conservadores de conhecimento, cujas limitações institucionais e acadêmicas afetam a avaliação, supervisão, representação e divulgação das pesquisas no campo da Investigação Artística (DALAGNA; CARVALHO; WELCH, 2020; HUBER et al., 2021; STÉVANCE; LACASSE, 2017). De acordo com Holmgren (2022) e Laws (2019), os “princípios conservadores de conhecimento” supracitados de fato poderiam impactar de forma negativa o desenvolvimento dos músicos, desmotivando a pluralidade de abordagens e, conseqüentemente, o desenvolvimento de sua Voz Artística pessoal. Apesar de sua importância, nota-se uma significativa falta de atenção aos processos que incentivem os artistas a abandonar meras imitações de cânones, direcionando-os a expressar suas visões artísticas pessoais (LAWS, 2019). Assim, dado os objetivos supra referidos dessa tese, torna-se imprescindível a exposição dos principais entendimentos sobre este tópico, a Voz Artística.

A ‘Voz Artística pessoal’ — ou, simplesmente, Voz Artística — é a manifestação da identidade artística de uma pessoa que envolve perspectivas multifacetadas advindas, por exemplo, de cognições musicais corporificadas, de contextos socioculturais, da exploração das relações entre prática e teoria, bem como de subjetividades nas práticas musicais hodiernas que podem influenciar diretamente seu desenvolvimento (BÄCKMAN, 2023; LAWS, 2019). Laws (2019) destaca a relevância das experiências corporificadas na moldagem da Voz Artística, sublinhando-as como fonte de perspectivas singulares, abrangendo diferentes pontos de vista, tanto de intérpretes quanto de compositores e ouvintes. Holmgren (2022) e Bäckman (2023) complementam a questão argumentando que — para tornarem-se impulsionadoras de novas descobertas ou inovações — as experiências corporificadas devem ser trazidas à consciência por meio de autorreflexões, de métodos introspectivos, disponíveis a partir de pontos de vista subjetivos e da transparência em relação aos interesses pessoais dos artistas. Assim, dada a complexidade e a subjetividade do processo de formação da Voz Artística, seu desenvolvimento não ocorreria por meio de meras imitações, mas sim de tensões advindas da confluência entre tradição e inovação e de reconsiderações sobre a fidelidade aos entendimentos canônicos e liberdade artística pessoal (HOLMGREN, 2022). Abordarei brevemente estas duas situações.

Na primeira situação, que trata da intersecção das tradições e das inovações, Holmgren (2022) destaca as tensões resultantes desta coexistência como facilitadoras para a compreensão da evolução dos processos criativos de cada artista. Esse processo é orientado

por abordagens filosóficas hermenêuticas, nas quais os 'preconceitos' e as 'pré-compreensões' dos artistas são consideradas elementos constitutivos e necessários para suas avaliações e decisões no âmbito performático e criativo (Ibidem, 2022). Dessa forma, as tradições — ou, se preferirmos, os preconceitos — perdem o possível viés conservador e passam a adquirir um sentido de aprendizado e compreensão, operando como um tradutor do passado visto de forma renovada (Ibidem, 2022). Apesar do respeito ao conhecimento histórico e às tradições, Holmgren (2022) também ressalta a importância da realização de abordagens autênticas que permitam aos intérpretes expressarem suas próprias visões. Neste contexto destacado por Holmgren (2022), torna-se evidente — apesar do respeito ao conhecimento histórico e às tradições — a importância da realização de abordagens autênticas que permitam aos intérpretes expressarem suas próprias visões, ou, se preferirmos, obterem sua liberdade artística pessoal. Este fato nos leva a segunda situação anteriormente referida, que trata das reconsiderações sobre a fidelidade aos entendimentos canônicos e a liberdade artística pessoal.

Na segunda situação, que trata da intersecção entre fidelidade aos entendimentos canônicos e liberdade artística pessoal, Laws (2019) ressalta que os procedimentos imitativos/repetitivos — que representam a ideia de manutenção dos cânones — presentes nos processos pedagógicos, criativos e performáticos da música ocidental não devem ser condenados, e sim, reconsiderados. De acordo com Laws (2019), estas práticas seriam fundamentais não apenas ao aprimoramento da destreza técnica dos artistas. Ao contrário, tais procedimentos podem também trazer novos *insights*, percebidos como fragmentos de experiências corporificadas advindas dos processos imitativos/repetitivos de aprendizado que devem ser utilizadas como veículos para a concepção da Voz Artística pessoal (BÄCKMAN, 2023; LAWS, 2019). Dessarte, a liberdade artística pessoal surgiria a partir de pontos de vista subjetivos, daquilo que passa a ser sentido como “meu” — minha sonoridade, meu “algo a dizer”, por exemplo — desenvolvidos transversalmente em métodos de ensino, em práticas culturais e de escuta, fundamentadas na imitação, repetição, comparação e transgressão (LAWS, 2019, p. 96).

Dewey (2010) amplia a ideia supradita do ‘meu’, do ‘algo a dizer’ e dos *insights* advindos dos processos de ‘imitação’ e ‘repetição’ ao argumentar que criações artísticas mais significativas surgem quando os artistas integram autenticamente suas experiências contemporâneas às influências tradicionais, resultando em expressões únicas que refletem

tanto a individualidade quanto a conexão com uma herança cultural mais ampla. Dewey destaca que os “novos traços” que emergem não são “meros acréscimos decorativos” (2010, p. 562-563). Em vez disso, representam a incorporação plena de experiências, perspectivas e vivências pelo artista, contribuindo para uma expressão mais profunda e autêntica (DEWEY, 2010). Enfim, Laws (2019) argumenta que uma melhor compreensão desses processos — provenientes dos procedimentos de imitação/repetição de práticas e ideias alheias — podem motivar os artistas a passarem por transformações que levem à criação de novos conteúdos, revelando “algo novo, particular e diferente”, particularidades que exponham a identidade artística, a expressão singular do artista (p. 96). Contudo, o desenvolvimento da Voz Artística enfrenta problemas similares àqueles enfrentados pela Investigação Artística dentro dos ambientes acadêmicos.

Assis e D’Errico (2019) alertam sobre a dificuldade dos artistas ao manifestar suas próprias vozes nestes ambientes devido à tensão entre “expressões autênticas” (Voz Artística pessoal) e as expectativas acadêmicas. Por emergirem em níveis que nem sempre podem ser expressos por palavras, o desenvolvimento de linguagens de pesquisa, capazes de manter a robustez dos padrões acadêmicos e reconhecer as singularidades de práticas específicas, é crucial para o avanço nos estudos da Voz Artística (ASSIS; D’ERRICO, 2019; BÄCKMAN, 2023). Assim, a implementação de ambientes acadêmicos inovadores pode proporcionar a novos e/ou experientes artistas a capacidade de explorar questões profundas — e, em muitas ocasiões, perturbadoras — relacionadas à sua arte e à sua Voz Artística emergentes (COESSENS et al., 2009). Em ambos os casos, estes processos resultariam em consolidação da Voz Artística, na obtenção de maior experiência (no caso dos artistas jovens) e em aprimoramento da expressividade em experimentos existentes (no caso de artistas já estabelecidos). Cabe ressaltar, ainda, que o uso da escrita como forma de expressão de singularidades — ou, se preferirmos, da Voz Artística — foi e continua a ser uma questão provocativa para o mundo acadêmico (ASSIS; D’ERRICO, 2019). Notam-se semelhanças em relação às informações apresentadas no tópico Investigação Artística, no qual se observou que as fronteiras entre o artístico e o acadêmico são ainda nebulosas e fluidas. Se por um lado, a fusão destes ‘mundos’ estimularia as inovações, a criatividade, a realização de colaborações interdisciplinares e a oferta de *insights* únicos sobre questões complexas, por outro lado, a fusão excessiva poderia comprometer o rigor acadêmico e gerar conflitos e dificuldades na avaliação de trabalhos híbridos (ASSIS; D’ERRICO, 2019).

Por fim, os argumentos apresentados por Assis e D’Errico (2019) indicam que a busca por novas formas de expressão e experimentação desafia convenções, refletindo uma possível natureza transgressora nas expressões artísticas. Isso não apenas impulsiona a criação de obras inovadoras, mas também desestabiliza expectativas, gerando mudanças e incertezas. Isso posto, e considerando-se o objetivo estabelecido nesta tese de proposição de conjunto de respostas artísticas que explorem a noção de Transgressividade no Choro, o próximo tópico abordará os principais conceitos associados à Transgressividade nas artes e, em especial, na música.

3.3. Transgressividade

No tópico anterior, constatou-se que a busca pela expressão da Voz Artística na interseção entre o artístico e o acadêmico pode desestabilizar expectativas, gerar mudanças e incertezas, evidenciando o caráter transgressor de certas expressões artísticas. Assim, para além da abordagem acerca da Voz Artística supramencionada, esta tese de Doutorado tenta demonstrar as principais características e o provável papel da Transgressividade na proposição de respostas artísticas que expandam as possibilidades de criação e *performance* no Choro. Para tanto, serão apresentados conceitos do pensamento transgressivo, da Transgressividade nas artes e, em especial, da Transgressividade na música. Serão destacados exemplos de transgressões nas práticas artísticas de Pixinguinha — uma figura notória no Choro — que já no início do século passado desafiaram e ultrapassaram alguns dos paradigmas associados ao Choro tradicional, conforme apresentado no tópico de enquadramento conceitual. Por fim, serão discutidos os impactos e os possíveis benefícios ou problemas decorrentes da aplicação do conceito de Transgressividade às práticas musicais do Choro.

Desde o advento das vanguardas no século XX, a transgressão emergiu como um elemento fundamental no âmbito estético, evidenciando-se na desconstrução de conteúdos, na atenuação de distinções e no questionamento dos limites do gosto (MARTINS, 2019). Essa manifestação ocorreu mediante a adoção de uma postura antiestética, a qual progrediu por meio de uma sucessão de estilos, cada um com ideais singulares (Ibidem). Gomes e Eynhorn (2020) argumentam que o pensamento transgressor, emergindo das experiências corporificadas, transforma o corpo em um espaço propício para a cognição, permitindo

explorações além dos limites considerados convencionais. Nesse sentido, no contexto das artes, a Transgressividade está intrinsecamente relacionada a obras que desafiam continuamente os padrões éticos estabelecidos, baseando-se em sua capacidade de provocar impacto e inquietação (GOMES; EYNGORN, 2020).

As práticas artísticas transgressoras estão frequentemente, embora não exclusivamente, associadas às expressões artísticas contemporâneas, trazendo consigo ineditismo, provocação e perturbação que podem gerar novas visões e transformar a percepção do mundo hodierno (DUDEK, 1993; FAHEY, 2014). Uma discussão importante em torno das artes transgressoras é a questão de suas possíveis funcionalidades. Graves (1998) aborda a Transgressividade nas práticas artísticas como ações que muitas vezes não possuem uma função específica, não se encaixando nas categorias de arte funcionalista, procedimentalista, autonomista, contextualista, entre outras. Em vez disso, elas se constituem como simples subversões das práticas mais antigas, ou até mesmo, como subversão de todas as práticas artísticas. Graves (1998) complementa seu argumento, destacando que a presença de vozes fortes e transgressoras seriam um valioso instrumento para a criação de futuros grandes criadores, pois a Transgressividade ajudaria a revelar falhas até então invisíveis em suas obras, permitindo aos artistas forjarem suas psiques artísticas e transformarem suas obras em instrumentos de criação de algo novo. Dentre os pioneiros das artes transgressoras, destaca-se a artista visual estadunidense [Carolee Schneemann](#), o artista multimodal vienense [Hermann Nitsch](#) e o arquiteto e artista estadunidense [Vito Acconci](#). Por meio de suas obras, esses artistas confrontaram os espectadores expondo, por exemplo, as vulnerabilidades e os limites dos corpos vivos em suas obras. No entanto, seria um equívoco afirmar que a presença dos conceitos associados à Transgressividade seria totalmente inédita no Choro.

O Choro possui uma longa tradição e características estabelecidas ao longo do tempo. Embora a Transgressividade não seja um conceito amplamente associado ao Choro, é possível encontrar exemplos de músicos e artistas que desafiaram suas convenções, introduzindo elementos inovadores e transgressores em suas práticas artísticas. Sinônimo de subversão de práticas vigentes, fonte de inquietação, afronta, ineditismo e inovação, pesquisas revelam que, já no início do século XX, a obra de Alfredo da Rocha Vianna Filho, conhecido como Pixinguinha, apresentava diversos elementos que podem ser considerados atos transgressores em relação às práticas estabelecidas do Choro, tanto na época de sua produção

quanto atualmente (ALMEIDA, 1999; BESSA, 2005, 2008, 2010; FABRIS, 2005; FONTENELE, 2014, 2018; LARA FILHO, 2009; MILAZZO, 2004; MOREIRA JÚNIOR; BORÉM, 2011; SANTOS, 2001; SOUZA, 2010). Destacarei dois exemplos da Transgressividade de Pixinguinha: o primeiro, ligado as composições *Carinhoso* e *Lamentos* e o segundo, ligado ao seu grupo chamado 'Os Oito Batutas'.

O trabalho intitulado "O jazz no Paraná entre 1920 e 1940", de Marília Giller (2013), destaca que Pixinguinha recebeu críticas contundentes de jornais e periódicos nos anos 1920 devido às influências do *jazz* incorporadas em suas performances e composições, por exemplo, ao adicionar introduções que seriam verdadeiros *foxtrot*s¹⁹. A crítica de Cruz Cordeiro, publicada na ocasião do lançamento de *Lamentos*, mostra que as inovações propostas não apenas por Pixinguinha, mas também por Donga²⁰, eram vistas como influências advindas do *jazz*:

O quarto disco contém dois choros: um de Pixinguinha, "Lamentos", um de Donga, "Amigo do povo", sobre os quais não podemos deixar de notar que em suas músicas não se encontra um caráter perfeitamente típico. A influência das melodias e mesmo do ritmo das músicas norte-americanas é nesses dois choros bem evidente, o que causou sérias surpresas porquanto sabemos que os dois compositores são dois dos melhores autores da música típica nacional (Cruz Cordeiro, 1928, apud CAZES, 1998).

Assim, fica evidente que as inovações propostas por Pixinguinha foram erroneamente categorizadas como influências negativas do *jazz*, sugerindo que estariam descaracterizando a autenticidade da música brasileira. No entanto, obras como *Lamentos* e *Carinhoso* mostraram aos músicos possibilidades de flexibilização anteriormente inimagináveis na interpretação e composição do Choro. O pesquisador e músico Henrique Cazes (1998) observa em seu livro *Choro: do quintal ao Municipal* que, até então, no início do século XX, as

¹⁹ O *foxtrote* (também grafado *foxtrot*) é um tipo de dança que surge nos anos 1910 nos Estados Unidos da América. Seu significado (numa tradução livre) seria algo como o 'trote da raposa' e sua origem é contraditória. Inicialmente o *foxtrote* era realizado em andamentos lentos e as músicas eram usualmente executadas por *big bands*. Fonte: Dança Desportiva do Brasil (<https://dancaesportivanobrasil.wordpress.com/2019/11/08/foxtrot/#:~:text=Foxtrot%20nasceu%20nos%20EUA%20no,deu%20nome%20para%20esse%20ritmo>). Acesso em 27 de outubro de 2023.

²⁰ Ernesto Joaquim Maria dos Santos, conhecido como Donga, foi um compositor e violonista brasileiro que, juntamente com Pixinguinha, organizou a "Orquestra Típica Donga-Pixinguinha". Em 1919, ao lado de Pixinguinha e outros seis músicos, integrou, como violonista, o grupo "Oito Batutas" que excursionou pela Europa em 1922. Fonte: Wikipedia ([https://pt.wikipedia.org/wiki/Donga_\(músico\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Donga_(m%C3%BAsico))). Acesso em 13 de julho de 2023.

convenções e a maneira como os Choros deveriam ser compostos eram muito inflexíveis. De acordo com Cazes (1998), *Lamentos* e *Carinhoso* foram consideradas inovadoras devido à adoção de uma estrutura binária (**A B**), em contraste com a forma ternária tradicionalmente conhecida como rondó. Além disso, ambas as composições se destacaram pela inclusão de introduções. O interesse de Pixinguinha pelos elementos jazzísticos, aos quais teve acesso em suas turnês pela Europa em 1922, levou-o não somente a adotar formas estruturais díspares, mas também a inserir o saxofone, o banjo e a bateria em suas práticas. Além disso, por volta de 1923, Pixinguinha decidiu mudar o nome de seu grupo, que passou a se chamar "Oito Batutas *Jazz Band*".

Essa mudança de nome refletiu a influência do *jazz* na sonoridade e na proposta musical do grupo. Ao adotar o termo *jazz band*, Pixinguinha evidenciava sua conexão com o estilo musical em ascensão, que trazia novas possibilidades, especialmente, harmônicas e instrumentais. Essa decisão de renomear o grupo demonstra a abertura de Pixinguinha para as influências estrangeiras e sua disposição em explorar diferentes abordagens musicais em sua trajetória artística. Assim, as práticas artísticas de Pixinguinha evidenciam como seus questionamentos em relação a visões conservadoras e sua subversão das crenças convencionais acabaram elevando as *performances* do Choro a um nível de ineditismo. Essas abordagens ousadas propiciaram a criação de algo inovador dentro desta música (GRAVES, 1998). Ao desafiar as convenções estabelecidas, Pixinguinha abriu caminho para a maior liberdade criativa no Choro. Sua disposição em questionar e transcender as limitações tradicionais resultou em *performances* e composições que romperam com as expectativas preexistentes (ALMEIDA, 1999; BESSA, 2005, 2008, 2010; CARVALHO, 2013; FABRIS, 2005; FONTENELE, 2016, 2014, 2018; GUEDES, 2003; MILAZZO, 2004; MOREIRA JÚNIOR; BORÉM, 2011; SOUZA, 2010; TABORDA, 2008). Essa postura subversiva permitiu a exploração de novos territórios musicais, a inserção de influências e elementos que anteriormente não eram associados ao Choro e ir além daquilo que era permitido em seu tempo. Entretanto, a aplicação da Transgressividade às práticas do Choro pode trazer tanto benefícios quanto desafios.

A adoção de procedimentos questionadores e subversivos no Choro poderia abrir novos caminhos para o gênero, proporcionando diretrizes para um futuro inovador (CASHELL, 2009; DUDEK, 1993; GRAVES, 1998). A correlação entre os conceitos de Híbridação e Transgressividade traria ao Choro perspectivas multifocais e tolerantes, permitindo a

realização de novas combinações entre elementos de gêneros musicais distintos. Isso possibilitaria a criação de novas estruturas, obras e práticas, valorizando a transformação em detrimento das simples repetições. No entanto, é importante considerar as adversidades que podem surgir com a aplicação desses conceitos no Choro.

Com base no potencial de ousadia e inovação, é importante reconhecer que toda forma de arte transgressiva pode confrontar os espectadores com suas próprias vulnerabilidades e limites, gerando angústia, comoção e, por vezes, repúdio (DUDEK, 1993; FAHEY, 2014). No caso do Choro que busque incorporar práticas transgressivas e características inovadoras e multifacetadas, provavelmente será rejeitado inicialmente, sendo considerado atípico ou, até mesmo, desrespeitado (CAZES, 1998; GOMES; EYNGORN, 2020). No entanto, é importante ressaltar que esta tese não intenta abordar as possíveis definições e classificações relacionadas à inserção da Transgressividade no Choro, deixando essas questões para futuros estudos. Seguindo a planificação proposta no início deste capítulo, o próximo tópico abordará os principais conceitos ligados à Hibridação.

3.4. Hibridação

O conceito de Hibridação, de acordo com Néstor García Canclini (1998), concentra-se na combinação entre elementos distintos, fruto de um “processo sociocultural em que estruturas ou práticas discretas que existiam separadamente se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (1998, p. XIX). A fim de embasar esta afirmação, serão apresentados neste tópico os conceitos e abordagens sobre como a Hibridação é investigada atualmente na sociologia, na antropologia e, finalmente, nas artes.

O termo híbrido — ou Hibridação — vem sendo utilizado em estudos socioantropológicos ligados à modernidade social e à modernização econômica, tais como pós-colonialismo, miscigenação, mestiçagem, interpenetração, acomodação, conciliação e fusão (BURKE, 2003; CANCLINI, 1998; HAESBAERT, 2012; TABET; SOUZA; BAETA, 2016; WORTMANN, 2010). São adotados também nas investigações dos processos migratórios, turísticos, de intercâmbio econômico ou comunicacional — ocorridos especialmente nos países denominados subdesenvolvidos (AUKEMA, 2021; BURKE, 2003; CANCLINI, 1998; HAESBAERT, 2012; RVEEN PIETERSE, 1993). Com isso, procura-se explicar as rupturas, as mesclas e as desterritorializações de processos simbólicos de movimentos sociais e culturais

que possibilitariam deslocamentos por diferentes territórios (transterritorialidade), recombinao práticas existentes e dando origem a novas práticas (BURKE, 2003; CANCLINI, 1998; RVEEN PIETERSE, 1993).

Atualmente, a Hibridação também é aplicada em estudos contemporâneos sobre a globalização. Considerada a teoria da modernização e do desenvolvimento (CANCLINI, 1998; RVEEN PIETERSE, 1993) ou a segunda modernidade (CANCLINI, 1998; RVEEN PIETERSE, 1993), a Hibridação oferece aos problemas da globalização múltiplas possibilidades de atualização por meio de encontros intercivilizacionais capazes de fomentar a pluralização e a mistura de diversos modos de organização, dando origem a uma modernidade que aceita tradições diversas e novas formas mistas de cooperação. Assim, sob a ótica da sociologia e da antropologia, podemos considerar a Hibridação um agente de reorganização de espaços sociais, com novas práticas de cooperação e competitividade social, que contribuem para “uma sociologia dos intermediários, uma sociologia dos interstícios”²¹ (RVEEN PIETERSE, 1993). No entanto, qual seria o entendimento e a aplicação para o termo ‘híbrido’, ou suas variantes — Hibridação e Hibridização — nas artes?

Pelo menos nos últimos cem anos, o termo Hibridação nas artes tem sido considerado uma valiosa fonte de inspiração (BURKE, 2003). A Hibridação promove a formação de uma cultura global fluida, destacando a fusão e não a segregação de conhecimentos, por meio da mescla de elementos provenientes de diversos contextos culturais, como asiáticos, africanos, americanos e europeus. Segundo Aukema (2021), as práticas híbridas tornariam indistinguíveis os limites entre essas culturas, levando os artistas à criação de obras que, para além de interdisciplinares, promoveriam a aplicação de combinações formais autônomas em suas práticas. Tal fato pode ser considerado uma alternativa para aquilo denominado por Pierre Bourdieu de capital cultural que, de acordo com Canclini (1998), seria um sistema imposto de convenções, normas e costumes que restringem fortemente os criadores e reduzem suas pretensões de individualidade sem dependências. A elaboração de obras artísticas por meio da utilização de recursos autônomos, interdisciplinares e híbridos de produção, interpretação e comunicação seriam próprios da época moderna, propiciando a

²¹ Espaço entre uma coisa e outra ou entre aquilo que está junto, ligado; intervalo que separa moléculas de um corpo ou órgãos contíguos, mas não unidos; intervalo que separa coisas contíguas ou partes de um todo. Fontes: Dicionários Priberam e Dicio (<https://dicionario.priberam.org/intersticio> e <https://www.dicio.com.br/intersticio/>). Acesso em 3 de julho de 2023.

produção de fenômenos variados de forma recorrente (AUKEMA, 2021; CANCLINI, 1998). Aukema (2021) ainda argumenta que a Hibridação seria uma forma de organizar as práticas artísticas interdisciplinares. Atualmente, é possível encontrar denominações análogas à Hibridação para as criações artísticas provenientes dessa cultura global interdisciplinar como, por exemplo, sincretismo ou *crioulização*²² (RVEEN PIETERSE, 1993). Assim, além de ser um processo sociocultural no qual estruturas ou práticas previamente distintas se combinam para criar estruturas, objetos ou práticas, a Hibridação pode ser compreendida como um cruzamento de diversas categorias e elementos, que contribuem para a redução das distinções entre as culturas globais. Nesse sentido, como os conceitos de Hibridação poderiam se manifestar nas performances do Choro?

As práticas derivadas da Hibridação surgem no Choro a partir de questionamentos acerca das estruturas com as quais os músicos estariam habituados a se relacionar, incitados, por exemplo, por procedimentos de miscigenação, pluralização, reorganização ou desterritorialização de processos simbólicos. Ao suscitarem questionamentos acerca dos costumes e crenças atribuídas às *performances* no Choro, tanto dos artistas quanto também dos ouvintes (ou receptores), a Hibridação promove mudanças de regras e convenções que distinguiriam aqueles “que se instalam em modos já consagrados de fazer arte dos que encontram a arte na ruptura das convenções” (CANCLINI, 1998, p. 40). Ao provocar a reelaboração da produção artística por meio de um olhar amplo, construtivo e expressionista, que vislumbre as origens e o presente híbridos do Choro, os tradicionalismos desta música surgem como um recurso para suportar as contradições contemporâneas, tais como as indefinições, desestabilizações ou subversões que despontam dos intercâmbios das simbologias tradicionais com novos elementos externos (CANCLINI, 1998; RVEEN PIETERSE, 1993). Todavia, existem argumentos que apontam para alguns possíveis problemas atribuídos a Hibridação.

Os movimentos de “desterritorialização” e “reterritorialização” (CANCLINI, 1998) provocados pelos processos de Hibridação apontam para a possibilidade de perda de pureza, de integridade e de autenticidade. Além disso, a Hibridação não faria desaparecer as perguntas sobre a identidade, sobre o nacional, ou ainda, sobre a desigual apropriação do

²² De acordo com Pieterse, a noção geral sobre a *crioulização* descreve, de forma apropriada, a osmose e a interação intercultural global, sendo uma “caracterização apropriada da miscigenação de longo prazo entre o Norte e o Sul” (p. 170). Ainda de acordo com Pieterse, termos tal qual “mistura global” ainda carecem do reconhecimento das desigualdades, das assimetrias e das desigualdades reais das relações globais.

saber e da arte (Ibidem). Outro fator importante seriam os possíveis problemas advindos da multiplicação de oportunidades da Híbridação, que não poderiam ser confundidos com indeterminação e nem com liberdade irrestrita (BURKE, 2003; CANCLINI, 1998; RVEEN PIETERSE, 1993). Existem ainda, questionamentos provenientes da capacidade de tais processos construírem princípios teóricos e metodológicos que expliquem as diferenças, que ajudem a elucidar quais são os ganhos e perdas, além de manter o poder renovador das experimentações autônomas próprias dos processos de Híbridação (BURKE, 2003). Finalmente, o argumento sobre as possíveis perdas de pureza, de integridade e de autenticidade apontam para a possibilidade de possíveis ações de resistência (BURKE, 2003; CANCLINI, 1998). Apesar de serem consideradas preditas ao fracasso e, provavelmente, não terem os resultados desejados, essas relutâncias certamente trarão consequências para as culturas do futuro (Ibidem).

Após a exposição dos fundamentos da minha investigação, no próximo capítulo demonstrarei como estes conceitos foram articulados e resultaram no modelo exploratório proposto neste documento de tese.

4. *INTERMEZZO*: MODELO EXPLORATÓRIO

O modelo exploratório que apoiou a experimentação artística é apresentado neste capítulo. Para sua melhor compreensão, é necessário introduzir noções fundamentais do conceito teórico no qual esse modelo se apoia: a fenomenologia. É importante ressaltar que esta tese não pretende discutir a fenomenologia em profundidade, mas sim apresentar apenas seus principais tópicos e entendimentos.

A fenomenologia é um método ou pensamento centrado na análise das experiências diretas, na suspensão de juízos e teorias preconcebidas, bem como na descrição dos fenômenos tal como são vividos (HUSSERL, 1983; MERLEAU-PONTY, 2005). Para Husserl (1983), as experiências diretas são o conhecimento que adquirimos das vivências cotidianas, aceitas sem uma reflexão crítica sobre as condições subjacentes dessas experiências. A essa aceitação não crítica do mundo, tomado como um dado inquestionável, dá-se o nome de atitude natural (HUSSERL, 1983). A partir dessa atitude, o mundo é considerado o horizonte de todas as investigações científicas positivistas (Ibidem).

Contudo, na fenomenologia, “o mundo que é continuamente dado a mim de antemão como existente” pela atitude natural é suspenso e não fornece mais a “base” sobre a qual a cognição fenomenológica se apoia (HUSSERL, 1983, p. 61). Essa suspensão não implica em negar o mundo, mas sim em investigar os fenômenos de forma direta e fundamental, concentrando-se nas estruturas subjetivas que constituem a realidade (HUSSERL, 1983). Com isso, o foco da análise se desloca para a maneira como os fenômenos aparecem à consciência, independentemente de qualquer suposição sobre sua realidade objetiva (Ibidem). Esta postura não compromete o fenomenólogo com declarações ontológicas sobre a natureza do ser ou sobre como os objetos existem no tempo e no espaço, mas sim com a investigação rigorosa dos fenômenos como eles são vivenciados (Ibidem). Por fim, a fenomenologia pode ser considerada uma forma ou estilo de pensar que se desenvolveu como um método de investigação antes de se consolidar plenamente como uma filosofia (MERLEAU-PONTY, 2005).

A partir desses conceitos fenomenológicos, o referido modelo articula os conceitos supramencionados (Investigação Artística, Voz Artística, Transgressividade e Híbridação) que, ao longo deste documento de tese, foram identificados como centrais na consolidação da minha Voz Artística por meio do desenvolvimento do Choro hodierno. Para seu correto

entendimento, a Figura 4 do modelo aqui apresentado deve ser lida da esquerda para a direita, em sentido horário.

Figura 4: modelo exploratório da Voz Artística.



Fonte: elaboração própria.

O modelo inclui três esferas que se referem aos três componentes que foram fundamentais para o trabalho artístico desenvolvido: Investigação Artística, Transgressividade e Hibridação. Em cada uma destas esferas há um conjunto de práticas adotadas. Nas intersecções estão descritos os efeitos decorrentes da articulação do conjunto de práticas de cada um dos grandes elementos. Proponho que a articulação desses três componentes culmine no desenvolvimento da Voz Artística como seu principal efeito.

A primeira componente — da Investigação Artística — inclui a realização de autorreflexões sobre as experiências do artista. Ao revisitarem sua trajetória sob uma perspectiva crítica, inicialmente os artistas identificam possíveis conflitos entre significações corporificadas²³ e as convenções canônicas que definem as suas práticas artísticas recorrentes (CORREIA et al., 2024; LAWS, 2019). Assim, suas práticas, eventuais limitações e, conseqüentemente, suas inquietações se tornam o ponto de partida da exploração artística

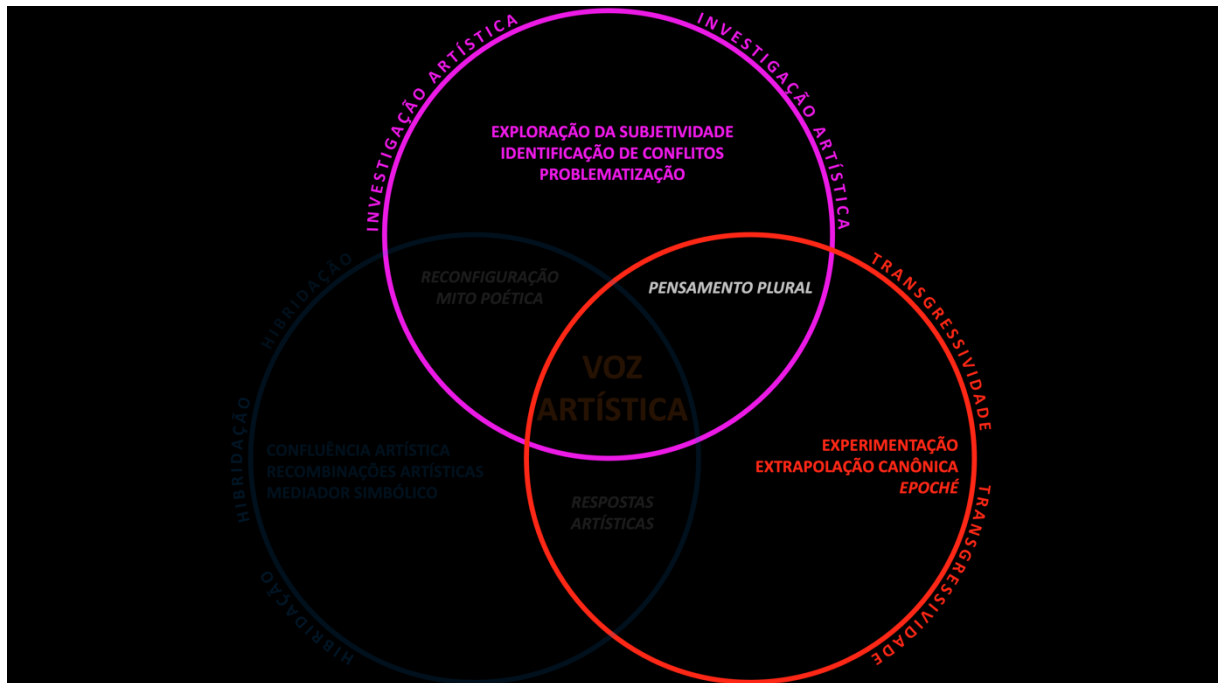
²³ O termo 'significações corporificadas' nesta tese é uma tradução nossa e faz referência ao termo *embodied meaning*. Segundo Correia et al (2024), as experiências musicais sempre são corporificadas. Ainda segundo os autores, a corporificação de saberes na música inclui percepções contextuais e como os músicos se relacionam, por exemplo, com seus respectivos instrumentos.

(BORGDORFF, 2012; STÉVANCE; LACASSE, 2017). Estas inquietações, quando extrapoladas à luz do conhecimento existente, tornam-se problemáticas e motivarão a produção de respostas artísticas que serão fornecidas pelo próprio artista. Este processo se refere a identificação de problemas e as consequentes inquietações deles derivadas, sendo um passo fundamental na organização das ações que levarão ao desenvolvimento da Voz Artística pessoal e está alinhado com o que se vê em Correia et al. (2024). Naturalmente, a ocorrência destas inquietações e subjetividades pode variar de acordo com cada artista, não ocorrendo linearmente, mas transversalmente.

A segunda componente — da Transgressividade — refere-se à exploração de práticas experimentais pelo artista. Nesta etapa, busca-se a extrapolação dos entendimentos canônicos (GOMES; EYNGORN, 2020). O objetivo deste processo de negociação é encontrar alternativas que permitam ultrapassar os conflitos identificados no âmbito da primeira componente. Para conseguir transgredir as convenções, o artista acolhe perspectivas diversas por meio do procedimento redutivo denominado por Edmund Husserl como *Epoché* (ZANGUERI, 2013). Nele, os juízos sobre os processos canônicos são suspensos (procedimentos imitativos/repetitivos, arranjos, processos composicionais, interpretativos, etc.), liberando as significações corporificadas dos artistas de limitações preestabelecidas e incentivando a adoção de novas práticas (ZANGUERI, 2013).

A intersecção entre os componentes da esfera da Investigação Artística e da Transgressividade (Figura 5) resulta em novas práticas que serão fundamentadas pelas problemáticas identificadas na primeira esfera. Tendo em vista que usualmente os artistas são moldados segundo princípios conservadores de conhecimento (HOLMGREN, 2022; LAWS, 2019), a adoção desta atitude transgressora contextualizada viabiliza o pensamento artístico para além das determinações canônicas usuais e será denominado Pensamento Plural.

Figura 5: intersecção da Investigação Artística e a Transgressividade.



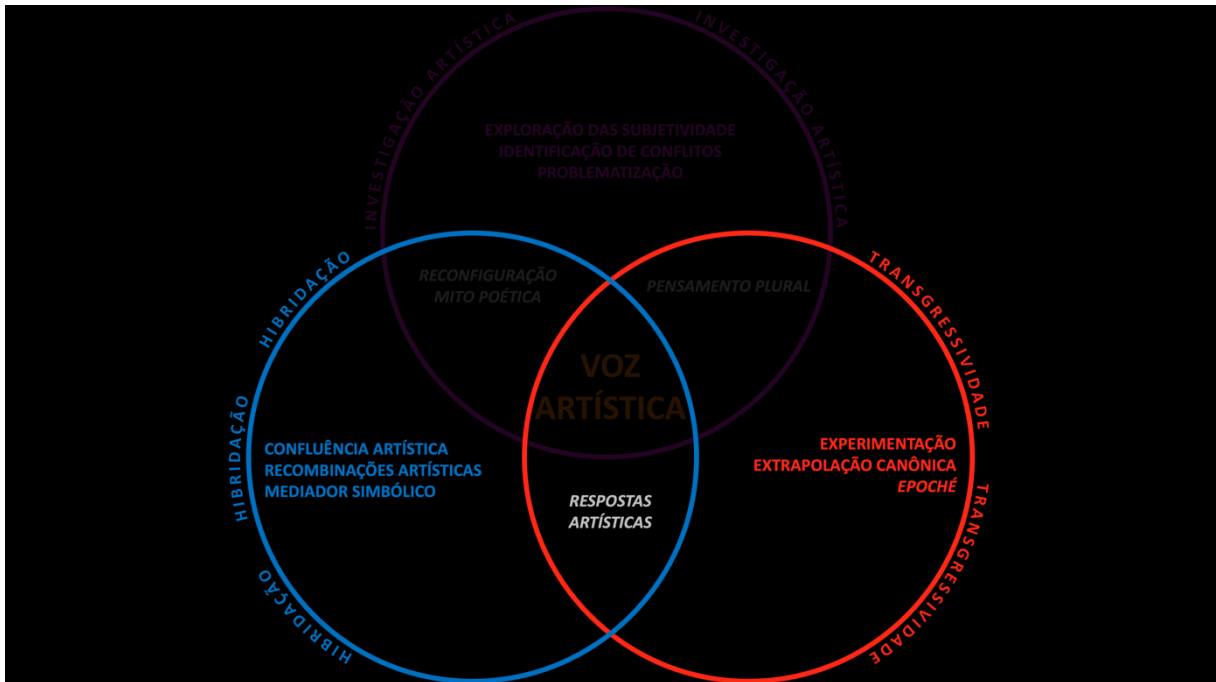
Fonte: elaboração própria.

A última componente, da Hibridação, consiste em cisões, amálgamas e desterritorializações nos processos criativos dos artistas. A Hibridação atuaria neste modelo exploratório como um moderador das diferenças e contradições provenientes do intercâmbio entre simbologias tradicionais (ou canônicas) e novos elementos do pensamento transgressor, possibilitando a confluência artística de diversas tradições musicais, dando origem aos modos de expressão singulares por meio do intercâmbio entre produtos culturais distintos (BURKE, 2003; CANCLINI, 1998; RVEEN PIETERSE, 1993). Sendo assumidamente resultado desta Hibridação, neste modelo exploratório as criações artísticas são, portanto, indefinidas, desestabilizadas e subversivas, resultantes do intercâmbio entre tradições e contemporaneidade, assim como entre saberes canônicos e diversificações criativas (CANCLINI, 1998; RVEEN PIETERSE, 1993).

Da intersecção dos componentes das esferas da Transgressividade e da Hibridação (Figura 6) surgem as primeiras respostas artísticas como reinterpretações contextualizadas de entendimentos canônicos, refletindo a subjetividade do artista. Com isso, os artistas propõem novos produtos culturais a partir de “uma postura crítica em relação aos limites e pressupostos” de suas próprias realizações (ASSIS; D’ERRICO, 2019, p. 6). Ao romper tais limitações e suposições, surgem novas estruturas criativo-performáticas, incorporando

perspectivas multifocais que permitem a realização de recombinações e reconfigurações artísticas inusitadas (CANCLINI, 1998).

Figura 6: intersecção da Transgressividade e a Hibridação.

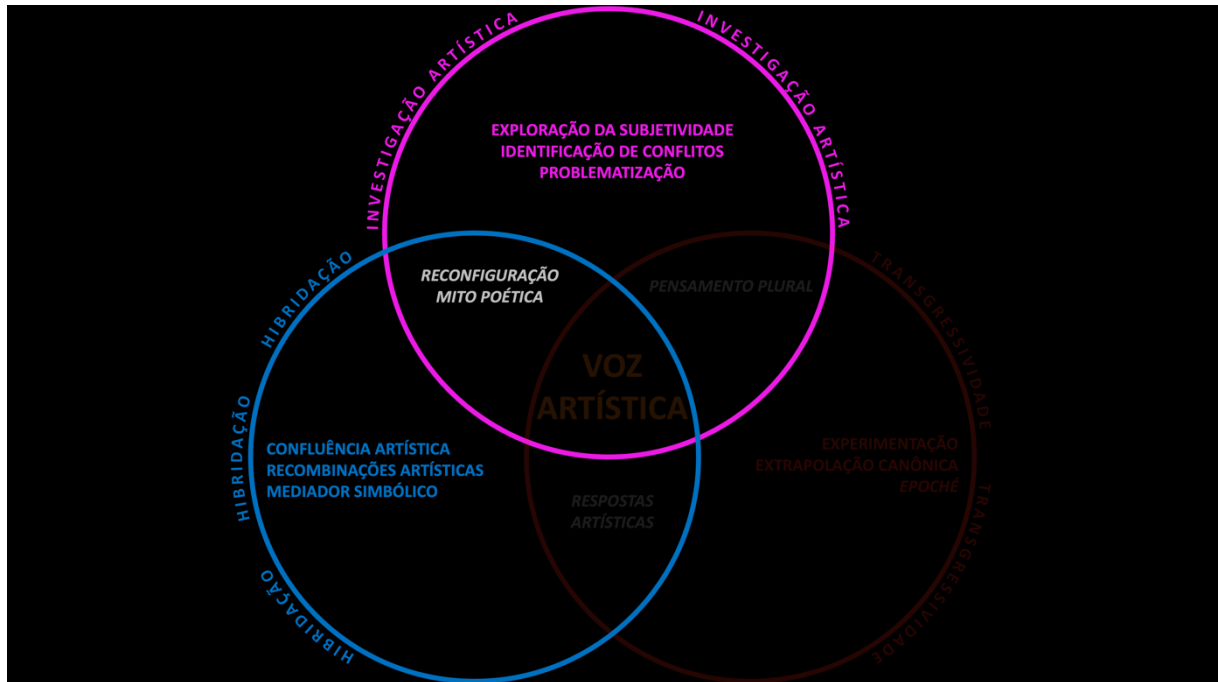


Fonte: elaboração própria.

A Reconfiguração Mito Poética, surgida da intersecção da Hibridação com a Investigação Artística (Figura 7), consiste no desenvolvimento de novas perspectivas que surgem a partir da experiência. Alinhada ao conceito de Voz Artística mencionado anteriormente nessa tese, a Reconfiguração Mito Poética transforma subjetividades e contextos socioculturais, resultando em práticas artísticas multifacetadas. Isso implica, por vezes, em mudanças de regras e convenções, organizando práticas artísticas interdisciplinares. Ao alterar as regras, a Reconfiguração Mito Poética desafia os preconceitos dos artistas, possibilitando um sentido de aprendizado e compreensão. Assim, seus entendimentos prévios se tornam verdadeiros mediadores do passado, gerando uma visão renovada (HOLMGREN, 2022). A partir das visões revitalizadas pela Reconfiguração Mito Poética, valoriza-se a fusão em detrimento da segregação de conhecimentos, suprimindo imposições de convenções e promovendo as singularidades das personalidades dos artistas pelo intercâmbio entre significações tradicionais e novos elementos. Nas obras expostas a seguir, minha própria transformação pessoal possibilitou a realização de alterações formais, de construções harmônicas inusitadas, bem como a realização de concepções composicionais

improváveis no âmbito do Choro. A partir destas realizações singulares, possibilitadas pelo modelo exploratório apresentado, minha Voz Artística obteve maior espaço para expressão.

Figura 7: intersecção da Hibridação e a Investigação Artística.



Fonte: elaboração própria.

A exploração desse modelo ocorreu no âmbito do 'Samuel Pompeo Quinteto', funcionando como um laboratório de experimentação artística colaborativa. Na dinâmica adotada, criei composições e arranjos que guiavam as performances do grupo. Os músicos foram incentivados a abordar suas *performances* reflexivamente, integrando suas subjetividades e experiências ao quinteto. O repertório multifacetado estimulou a descoberta de conexões inesperadas e o uso de habilidades, ideias e percepções únicas.

Isto posto, no próximo capítulo, será apresentado um conjunto de obras (respostas artísticas) que ilustram em termos práticos o modelo aqui apresentado. Desenvolvida por meio da prática denominada Choro hodierno, as considerações acerca da aplicação do modelo exploratório aqui exposto serão discutidas em cinco obras, nomeadamente: *Cliff Cliff*, *Naquele Tempo*, *Pé de Moleque*, *Passos Largos* e *Dodecafonando*.

5. SEÇÃO C: CRIAÇÕES

Vídeo Exemplo 1: *Epoché*



Fonte: Elaboração própria.

Neste capítulo serão expostas às criações artísticas que representam o Choro hodierno, designação conferida à prática desenvolvida a partir do modelo exploratório apresentado no capítulo anterior. Este capítulo se dedica à clarificação do processo interpretativo e das peculiaridades artísticas presentes na criação das obras selecionadas.

O primeiro ponto a ser clarificado concentra-se na origem do meu contato com as obras, delineando as circunstâncias que me levaram a elas e os elementos que despertaram meu interesse inicial (Exploração da Subjetividade). Seguindo adiante, será examinada a inquietação que motivou a escolha específica das obras, destacando os fatores que as tornaram relevantes em meu processo experimental (Identificação de Conflitos). Além disso, serão considerados outros exemplos e *performances* relacionadas às mesmas, buscando ampliar o panorama interpretativo e identificar possíveis influências externas (Problematização). Esta etapa é importante para contextualização de minhas experimentações, esclarecendo sua inserção em um cenário mais amplo (Extrapolação Canônica). Ao confrontar interpretações anteriores das obras, surgiram reflexões sobre possíveis identificações pessoais com as abordagens preexistentes e ações potenciais (Experimentação). Este processo foi crucial para reconhecer a necessidade de uma abordagem diferenciada, alinhada com minha própria perspectiva artística e visão de mundo (Confluências Artísticas).

Durante esse processo, enfrentei desafios que exigiram criatividade e adaptações resultantes de questionamentos que me levaram a transgredir procedimentos estabelecidos (*Epoché*). Disto, surgiram reflexões sobre os limites e as possibilidades de inovação na performance de cada criação. Por fim, indagarei a importância destas obras como possíveis agentes de confluências e recombinações artísticas, identificando pontos de intersecção entre diferentes formas de expressão e quais impactos essas obras tiveram sobre mim (Mediação

Simbólica). As obras selecionadas seguem a ordem cronológica de criação, a saber: *Cliff Cliff* (2017), *Naquele Tempo* (2018), *Pé de Moleque* (2019), *Passos Largos* (2021) e *Dodecafonando* (2021). Iniciaremos este capítulo com a composição de Laurent Hess intitulada *Cliff Cliff*.

5.1. CLIFF CLIFF²⁴ (LAURENT HESS)

5.1.1. Contextualização: Exploração da Subjetividade

Esta composição de Laurent Hess faz parte do álbum *Phenil Isopropil Amine* — ou numa tradução livre, *Fenil Isopropilamina*²⁵ — gravado pelo saxofonista belga Bobby Jaspar²⁶ em 1958. Conheci *Cliff Cliff* por intermédio de Carlos Alberto Alcântara²⁷, saxofonista com quem toquei por muitos anos na *Soundscape Big Band*²⁸. Alcântara tinha por hábito compartilhar com os demais músicos trabalhos que chamavam sua atenção. Esse foi o caso de Bobby Jaspar. Até aquele momento, em torno de 2016, eu nunca havia ouvido falar sobre o trabalho de Jaspar, mas suas *performances* usando saxofone tenor e flauta chamaram minha atenção, especialmente, quando ouvi sua interpretação de *Cliff Cliff*.

Imediatamente, as características melódicas desta composição me remeteram ao maxixe, ou mesmo ao Choro, num processo similar àquele ocorrido em *De Cachimbo*. A similaridade de minhas percepções em relação às composições de Domingos Pecci e Laurent Hess provocaram em mim alguma inquietação: parecia que nós os três procurávamos fazer

²⁴ Assista minha versão integral de *Naquele Tempo* em <https://youtu.be/1LrSYWvg3Wc?si=ZcBkZOipcrQV8Xok>. Fonte: YouTube. Acessado em 27 de fevereiro de 2024.

²⁵ Psicodélico derivado da fenil isopropilamina, normalmente denominado DOM, cujos efeitos de alteração de humor e mecanismos de ação podem ser semelhantes aos do LSD. Fonte: Biblioteca Virtual em Saúde. Acessado em 25 de março de 2024.

²⁶ Bobby Jaspar, renomado saxofonista e compositor belga, destacou-se no *jazz* tradicional, *cool jazz* e *hard bop*. Iniciou sua carreira em Paris e mudou-se para Nova York em 1956, onde foi aclamado como um novo destaque da cena musical, tendo colaborado com ícones como John Coltrane e Miles Davis. Sua morte prematura aos 37 anos foi uma perda trágica. Fonte: Jazz Leadsheets (<https://jazzleadsheets.com/composers/bobby-jaspar.html>). Acessado em 19 de março de 2024.

²⁷ Nascido em Uberlândia, foi um músico que desde sua vinda para São Paulo em 1959 integrou importantes orquestras locais. Influenciado pelo *jazz* via rádio e por seu pai, também saxofonista, tocou com Roberto Carlos e participou de diversas *big bands* e projetos, incluindo a *Jazz Sinfônica* (MARZOCHI, 2015).

²⁸ Fundada em 1999 por músicos apaixonados pelo *jazz*, a *Soundscape Big Band* é uma instituição instrumental brasileira reconhecida. Com influências de mestres do *jazz*, seus 5 saxofones, 4 trombones e 4 trompetes formam uma estrutura clássica de *big bands*. A banda, composta por experientes músicos de renome, apresenta um repertório diversificado que explora diferentes sonoridades do *jazz* contemporâneo. Com cinco álbuns lançados, incluindo "*Soundscape Big Band — 20 anos*", a banda já encantou audiências em diversos locais, consolidando sua reputação nos palcos nacionais. Fonte: elaboração própria.

algum tipo de Híbridação de práticas. Cabe lembrar que, em *De Cachimbo*, associei sua estrutura melódica ao *bebop*²⁹, numa confluência de elementos entre o Choro e o *jazz*. Dessa percepção, surgiu a inspiração para o arranjo no qual procurei flexibilizar as práticas tradicionais de *performance* e criação no Choro. *Cliff Cliff* despertou a minha curiosidade para trilhar um caminho performático inverso, no qual os elementos característicos do *jazz* seriam agora abandonados em favor de elementos musicais intrínsecos ao Choro.

Em minhas autorreflexões sobre esta composição, percebi que de fato não queria contestar a *performance* de Jaspar ou de quaisquer outros(as) musicistas. Isso não seria viável, tendo em vista que não foram localizados mais registros de *Cliff Cliff*. Na realidade, passei a notar que minha inquietação derivava da visão que desenvolvi, ao longo dos meus estudos universitários, em relação às origens comuns do Choro e do *jazz*. Não pretendo me aprofundar nesta discussão, mas apenas esclarecer minhas experimentações por meio de algumas informações históricas pertinentes ao meu argumento.

O Rio de Janeiro no século XIX testemunhou uma transformação musical significativa devido a chegada da Família Real Portuguesa (CARDOSO, 2008). Para atender às demandas da nobreza recém-chegada, a cidade vivenciou um rápido crescimento populacional e estrutural (Ibidem). Enquanto outras regiões do país enfrentavam dificuldades econômicas, o Rio desfrutava de um florescente mercado musical impulsionado pela monarquia (Ibidem). Nesse contexto, músicos brasileiros, predominantemente pardos livres, buscavam reconhecimento em uma sociedade dominada pelo branco (Ibidem). A presença de músicos estrangeiros, atraídos pela cena musical e pela possibilidade de fuga das tropas de Napoleão em Portugal, fortaleceu ainda mais o cenário musical do Rio (Ibidem). Alguns desses músicos lecionaram em instituições de ensino ligadas à Coroa Real, formando uma nova geração de músicos brasileiros de alto nível técnico e profundamente influenciados pela música europeia. (Ibidem). Contudo, alguns deles começaram a se interessar por um novo gênero musical surgido, o Choro, que estava se tornando popular fora dos círculos aristocráticos e das óperas. Esse interesse evidenciava uma evolução na cena musical carioca, demonstrando como a cidade se tornou o "berço" do Choro (CAZES, 1998; DINIZ, 2007a).

²⁹ O bebop surgiu como uma reação contra a comercialização do *jazz* formado por músicos independentes que, dentre outros, introduziram a quinta diminuta como um elemento distintivo, ampliando as possibilidades harmônicas do *jazz* tradicional (BERENDT; HUESMANN, 2009).

Enquanto isso, Nova Orleans, localizada no delta do Mississippi, ganhava destaque no século XIX como uma das maiores e mais importantes cidades do mundo (BERENDT; HUESMANN, 2009). Embora não seja o local de nascimento do *jazz*, foi o local no qual essa música encontrou condições ideais para florescer (Ibidem). A mistura de culturas e línguas africana e europeia, somada à presença de uma rica tradição franco-espanhola, criou um ambiente propício para a criatividade musical no qual os músicos tornaram-se quase coautores das obras (Ibidem). Se por um lado, na música de concerto de tradição europeia, as composições eram fielmente reproduzidas pelos intérpretes, no *jazz*, cada peça estava intimamente ligada à personalidade musical do autor e, quando interpretada por outros músicos, era praticamente recriada (BERENDT, 1987).

Apesar das diferenças nos contextos sociais e culturais nos quais se desenvolveram, certas características e elementos musicais encontrados no Choro e no *jazz* são notavelmente similares, demonstrando uma conexão profunda entre ambas (CAZES, 1998; DINIZ, 2007). Por um lado, percebi que este fato reforçava minha vontade de explorar a confluência artística entre diferentes práticas. Por outro lado, observei que essa mesma atitude também estava presente nos trabalhos de Jaspar. Além dos *standards* do *jazz*, Jaspar também introduziu composições originais que, como *Cliff Cliff*, não se tornaram *standards* devido à sua escassa presença em gravações. Constatei que me sentia alinhado às práticas de Jaspar, pois, de alguma maneira, nossas *performances* revelavam um interesse mútuo pela fusão de diferentes tipos de música. Assim, para além da extrapolação das fronteiras entre o *jazz* e o Choro, busquei neste arranjo explorar a convergências entre elementos musicais comuns aos mesmos, uma característica comum às minhas práticas e as de Jaspar.

5.1.2. Contextualização: Identificação de Conflitos

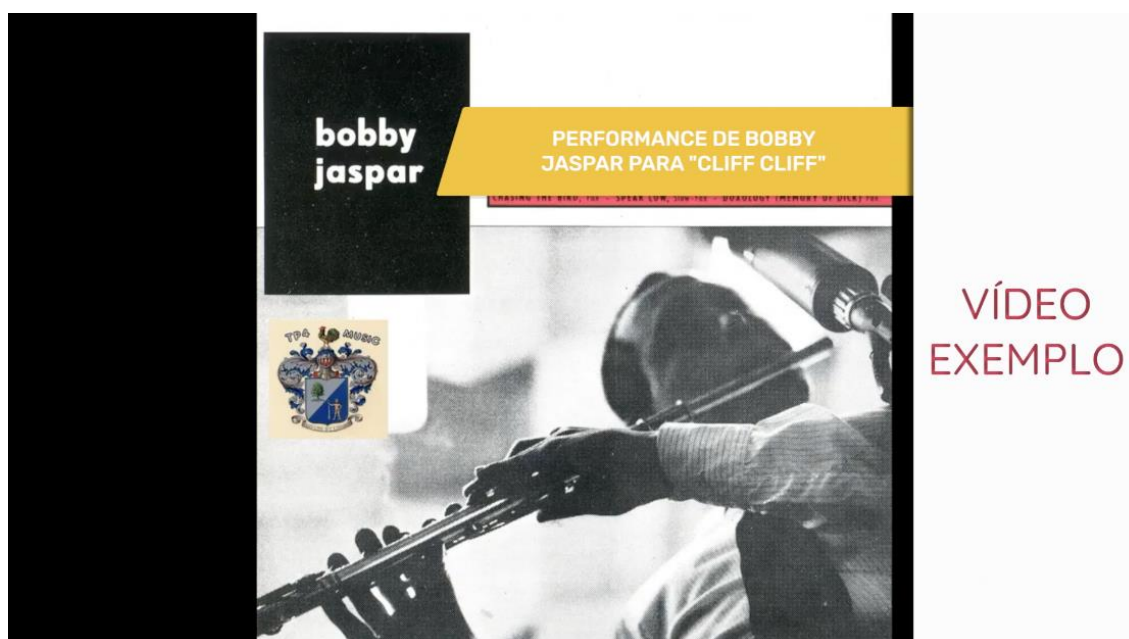
Como supramencionado, as inquietações despertadas em mim por *Cliff Cliff* foram semelhantes às observadas em *De Cachimbo*. Por um lado, a proximidade ao *bebop*, na composição de Domingos Pecci, incentivou-me a realizar experimentos que exploraram as possíveis relações entre o Choro e o *jazz*. Por outro lado, os rudimentos do Choro, encontrados na composição de Hess, me estimulou a explorar as potenciais convergências idiomáticas entre o *cool jazz* e o Choro, rompendo com convenções canônicas que separaram ambas as

práticas. Devo salientar que a falta de referências que pudessem orientar minhas experimentações foi mais um desafio neste processo.

5.1.3. Contextualização: Problematização

Conforme mencionei anteriormente, a única gravação de *Cliff Cliff* localizada foi a realizada por Bobby Jaspar. Portanto, todas as considerações apresentadas neste documento de tese estão ligadas a este registro. Do que pude observar, sua performance se destacava pela linearidade e liberdade de improvisação. Porém, para alguns autores, esta gravação de Jaspar peca pela excessiva intelectualização, característica típica do *cool jazz* (BERENDT; HUESMANN, 2009). Alguns destes elementos — em especial, calma e suavidade (adjetivos usados pelos críticos) — são evidentes na gravação de Jaspar apresentada no Vídeo Exemplo 1.

Vídeo Exemplo 2: exposição de elementos característicos do *cool jazz* em *Cliff Cliff*.

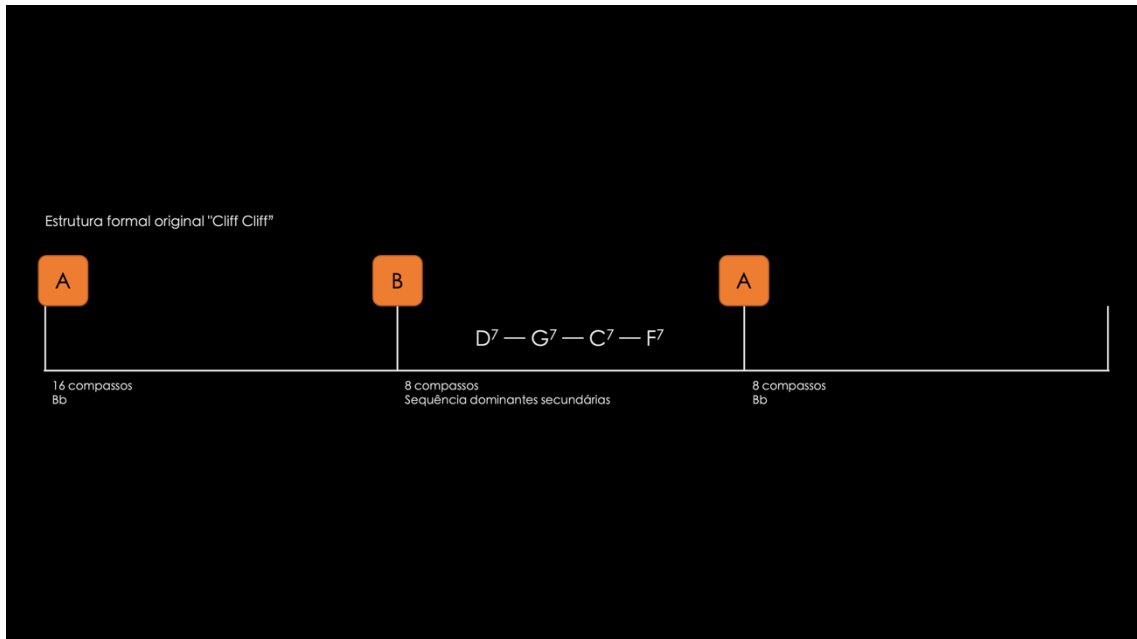


Fonte: elaboração própria.

Do ponto de vista estrutural, a forma adotada por Hess em *Cliff Cliff* segue o padrão que no âmbito do *jazz* tornou-se conhecido por *rhythm changes*. De acordo com Rawlins e Bahha (2005), esta estrutura formal e harmônica surge em 1930 a partir da composição de George Gershwin *I Got Rhythm*. Suas principais características são a forma || A || A || B || A ||

e a sequência harmônica presente na seção **B** composta de uma série de acordes de dominante secundárias iniciadas a partir do terceiro grau da tonalidade principal (RAWLINS; BAHHA, 2005). Esta estrutura formal e a sequência harmônica suprarreferidas podem ser observadas na Figura 8.

Figura 8: estrutura formal original e sequência de dominantes secundárias em *Cliff Cliff*.

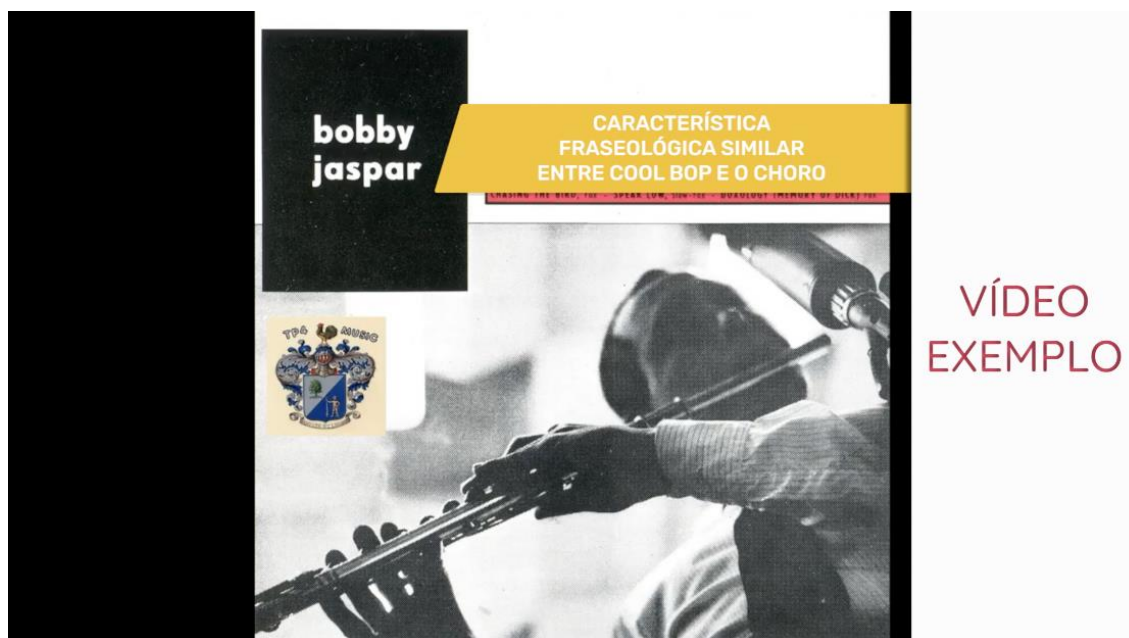


Fonte: elaboração própria.

Sob a perspectiva da interpretação e improvisação, a gravação de *Cliff Cliff* feita por Jaspas está alinhada ao *cool jazz*, ou seja, construção de ideias a partir de frases especialmente longas e lineares (BERENDT; HUESMANN, 2009). Há um aspecto importante que devo destacar em relação à construção das frases do *cool jazz*, que se opunham aos padrões vigentes do *bebop* com suas "frases nervosas que ocasionalmente surgiam como fragmentos melódicos" nas quais "toda nota desnecessária era deixada de fora" (BERENDT; HUESMANN, 2009, p. 15). Se por um lado estas características se contrapunham ao *bebop*, por outro, estes atributos de linearidade e prolongamento das frases do *cool bop* alinham-se às características fundamentais do Choro apresentadas no capítulo 'Seção A' desta tese (ALMEIDA, 1999; DE PAULA PESSOA, 2019; PALOPOLI, 2018; SANTOS, 2001; SILVA, 2023; SPIELMANN, 2008). Esta autopercepção reforçou as possíveis conexões entre estes dois gêneros musicais e instigou ainda mais minhas inquietações. No Vídeo Exemplo 3 pode-se observar a justaposição de um

pequeno trecho das *performances* improvisadas de Jaspár e minha que expõem estes possíveis vínculos.

Vídeo Exemplo 3: similaridade fraseológica entre *cool bop* e o Choro.



Fonte: elaboração própria.

Às convergências e particularidades suprarreferidas soma-se mais uma peculiaridade: o instrumento utilizado por Jaspár. No *jazz*, o uso da flauta apresentou um crescimento significativo apenas a partir dos anos 1950, graças ao avanço e à ampla adoção dos microfones. Esse fato viabilizou sua utilização nos grandes salões de dança, elevando-a à condição de instrumento solista nesta música (BERENDT; HUESMANN, 2009). Essa circunstância mais uma vez alinha a interpretação de Jaspár em *Cliff Cliff* aos princípios do Choro, uma vez que, de acordo com Moreira Júnior e Borém (2011), a flauta seria um dos principais instrumentos nesta prática musical. Isto posto, com o intento de aprofundar minha exploração das semelhanças entre o *jazz* e o Choro, optei por realizar transgressões formais e harmônicas, buscando pontos de convergência entre estas práticas, procurando assim ampliar as fronteiras criativas do Choro. Para tanto, introduzi seções não convencionais na forma *rhythm changes*, bem como modulações tonais — uma prática considerada incomum nas performances deste variante do *jazz*. Os resultados destas experimentações musicais deram origem a comentários espontâneos inestimáveis, vindos de músicos e musicistas ligados à tradição do Choro. O Vídeo Exemplo 4 apresentará um trecho do documentário

‘Passagem de Som’, realizado pelo SESC São Paulo, no qual a musicista Roberta Valente³⁰ partilha sua impressão sobre *Cliff Cliff*.

Vídeo Exemplo 4: percepção de Roberta Valente sobre *Cliff Cliff*.



Fonte: elaboração própria.

Pudemos observar que, na perspectiva de Valente, *Cliff Cliff* seria originalmente um Choro. Este comentário voluntário foi inestimável, pois se alinhou perfeitamente às motivações que me inspiraram a conduzir esses experimentos, estabelecendo uma conexão entre as práticas do Choro e do *jazz*.

5.1.4. Transgressão: Extrapolação Canônica

A realização deste arranjo envolveu a ruptura de alguns dos mais elementares cânones do *jazz* e do Choro. Para resolução de minhas inquietações supramencionadas em relação a *Cliff Cliff*, decidi romper com aspectos performativos e estruturais (modificação e ampliação da forma) e interpretativos (intersecção ou total substituição de elementos rítmicos,

³⁰ Desde a infância, envolveu-se em música participando de corais, bandas escolares e grupos de estudo sobre música brasileira. Atuou como pandeirista em vários grupos de Choro e, como pesquisadora e percussionista, integrou o Bando da Rua, apresentando shows sobre grandes nomes da música popular brasileira. Colaborou com diversos artistas e participou de gravações em vários discos. A partir de 2000, fez parte do grupo Choro Rasgado, com o qual gravou um CD indicado ao Prêmio Tim. Fonte: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira. Acessado em 30 de março de 2024.

melódicos e harmônicos). Porém, como supra referido, as dificuldades inerentes ao abandono dos procedimentos canônicos em favor de processos experimentais foram amenizadas em virtude de minha convicção da congruência existente entre o *jazz* e o Choro.

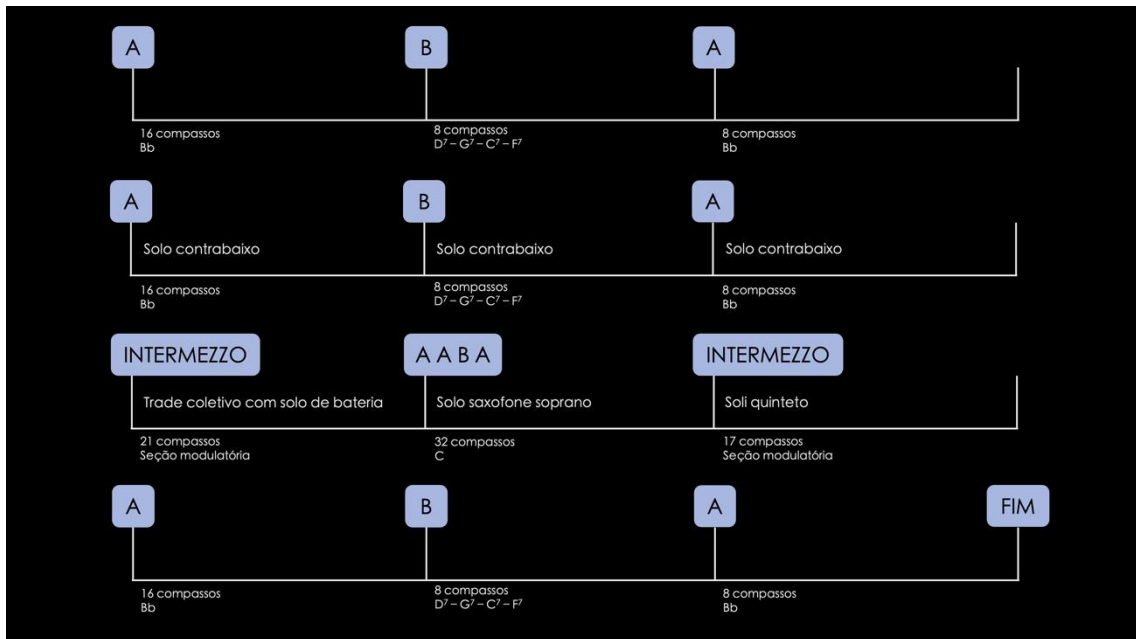
Esta mesma convicção, permitiu articular algumas das principais referências musicais da minha carreira, aqui listadas em ordem de relevância neste arranjo: o *jazz*, o Choro e a música de concerto. Nesse processo, ocorreram recombinações que permitiram a inserção de seções transitórias advindas da música de concerto (*Intermezzo*) a forma *rhythm changes*. Em busca de inovação, os atributos elementares do *jazz* (*swings eighties* e *walking bass*) foram substituídos por características típicas do Choro (progressão harmônicas com inversões, ‘baixaria’ e contracantos). Além disso, elevei ao papel de solista um instrumento não usual nas práticas do Choro (o contrabaixo). Por fim, as recombinações propostas neste arranjo inseriram neste contexto híbrido criado em *Cliff Cliff* procedimentos de modulação harmônica advindos da música de concerto de tradição europeia. Com o intuito de demonstrar essas convergências, destacarei a presença desses procedimentos ao longo de *Cliff Cliff*.

5.1.5. Transgressão: Experimentação

Meu primeiro experimento em *Cliff Cliff* trouxe alterações estruturais à composição que, como supramencionado, abandona a forma $\parallel A \parallel A \parallel B \parallel A \parallel$, passa a contar com duas seções distintas entre si dedicadas ao improviso e duas seções *Intermezzo*. A forma final da obra de Hess após minhas intervenções pode ser observada na Figura 9.



Figura 9: estrutura formal pós extrapolação canônica em *Cliff Cliff*.



Fonte: elaboração própria.



Novas experimentações foram realizadas já a partir da primeira seção **A** da composição por meio da abdicação de todas as principais características performáticas do *jazz* em favor do Choro. Executada apenas pelo saxofone soprano e o contrabaixo, substituí as *swing-eighties* — ou ‘notas suingadas’ características do *jazz* (FABRIS, 2005) — e o *walking bass*³¹ por um dos principais atributos interpretativos do Choro já mencionados neste documento de tese, a ‘baixaria’ (Vídeo Exemplo 4). Entretanto, não houve comprometimento das características melódicas originais da composição. Ao provocar uma ruptura total com os elementos jazzísticos implícitos de *Cliff Cliff*, meu intuito era averiguar como os ouvintes interpretariam essa composição, observando se ainda a associariam ao contexto do *jazz*. O depoimento supracitado de Valente demonstra que, neste sentido, meu objetivo foi atingido. No Vídeo Exemplo 5 partilho esta tentativa de mudança singular na primeira seção **A** de *Cliff Cliff*.

³¹ Linha melódica improvisada usualmente realizada pelo contrabaixo que enfatiza as notas-chave dos acordes (tônica, terça, quinta e sétima). Essa técnica, executada com quatro batidas uniformes por compasso, proporciona ritmo sólido e fluidez (BERENDT; HUESMANN, 2009; FABRIS, 2005).

Vídeo Exemplo 5: exposição tema da primeira seção **A** de *Cliff Cliff*.



Fonte: elaboração própria.



Na segunda exposição da seção **A**, também denominada **A'**, passei a utilizar os demais instrumentos do grupo. Ademais, inseri novos elementos intrínsecos do Choro à *performance*. Concomitantemente à execução da melodia em uníssono pelo saxofone soprano e a guitarra elétrica, adicionei novas células rítmicas básicas — executadas pelo piano — que poderiam remeter os ouvintes à obra de Ernesto Nazareth³² intitulada *Odeon*. A inserção deste elemento rítmico teve o papel de reforçar minha proposição de afastamento das características implícitas do *jazz* em favor do Choro. O Vídeo Exemplo 6 demonstrará a justaposição do trecho descrito de *Odeon* (na *performance* de Maria Teresa Madeira³³) e a *performance* da seção **A'** de meu arranjo para *Cliff Cliff*.

³² Ernesto Júlio de Nazareth foi um renomado pianista e compositor brasileiro, destacado no maxixe, subgênero do choro. Patrono da cadeira 28 da Academia Brasileira de Música, suas obras influenciaram a música nacional e internacional. Após uma vida marcada por sucessos, sua morte prematura em 1934 encerrou uma carreira prolífica e significativa. Fonte: Wikipédia. Acessado em 31 de março de 2024.

³³ pianista brasileira nascida em 23 de outubro de 1960, graduada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e com mestrado pela Universidade de Iowa. Reconhecida como solista em diversas orquestras e teatros, também contribuiu para trilhas sonoras de minisséries da Rede Globo, destacando-se por sua versatilidade musical. Fonte: Wikipédia. Acessado em 31 de março de 2024.

Vídeo Exemplo 6: exploração de elementos do Choro como performance alternativa no *jazz*.



Fonte: elaboração própria.



Na seção **B** de *Cliff Cliff*, abandonei deliberadamente todas as características ligadas ao Choro introduzidas na seção anterior a fim de retornar ao ambiente performático do *jazz*. Com isto, todos os atributos essenciais deste gênero musical foram retomados — por exemplo, as *swing-eighties* e o *walking bass* — imputando a esta seção um caráter contrastante em relação ao anterior. Apesar do suposto distanciamento das práticas do Choro na seção **B**, devo lembrar que o uso de contrastes é um caráter atribuído a esta música. Porém, nas *performances* ditas “tradicionais”, eles são obtidos por meio de modulações tonais, usualmente, entre as seções **B** e **C** das composições (ALMEIDA, 1999; NUNES; BORÉM, 2014; PALOPOLI, 2018). Logo após a seção **B**, a exposição da composição foi concluída por meio de nova apresentação da seção **A'**. Ao retomar todas as experimentações introduzidas em sua primeira *performance*, adicionei novo caráter contrastante ao arranjo. O Vídeo Exemplo 7 expõem como estas experimentações foram exploradas.

Vídeo Exemplo 7: exposição seção contrastante **B** e reexposição da seção **A**'.



Fonte: elaboração própria.

A seguir, podemos observar a primeira seção dedicada a improvisação neste arranjo, executada pelo contrabaixo. A abordagem sugerida neste ponto evidencia o caráter deste instrumento como solista, uma prática estabelecida no *jazz* a partir dos anos 1950 e que teve como um dos principais precursores o músico estadunidense Charles Mingus³⁴ (KERNFELD, 1994). Nesta seção de improvisos, a adoção de elementos totalmente vinculados ao *jazz* revisitou o caráter contrastante supracitado das seções anteriores, corroborando a probabilidade de justaposição entre os elementos do *jazz* e do Choro. Os resultados destes experimentos podem ser observados no Vídeo Exemplo 8.

³⁴ Charles Mingus é reconhecido por sua significância no jazz não apenas como contrabaixista, mas também como *band leader*. Sua música reflete uma profunda consciência da tradição musical negra e uma disposição para inovação, influenciando tanto a prática quanto a compreensão do jazz. Suas colaborações com Eric Dolphy são notáveis exemplos de sua expressão artística (BERENDT; HUESMANN, 2009).

Vídeo Exemplo 8: seção contrastante de improviso com justaposição de elementos performáticos.



Fonte: elaboração própria.

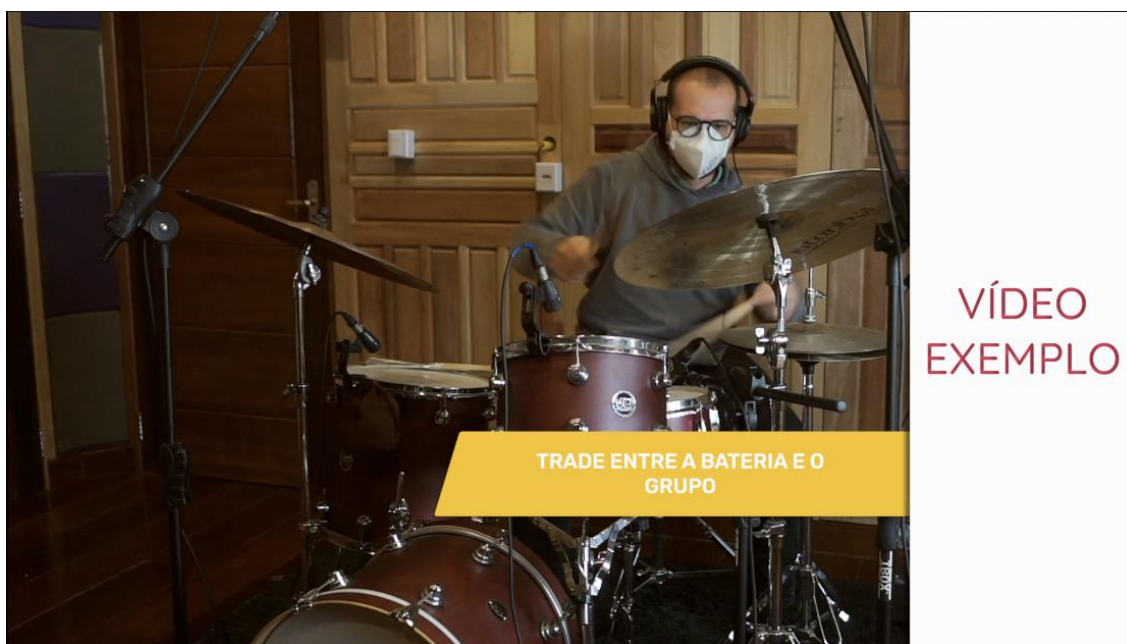
Após a primeira seção de improvisos, propus em meu arranjo a execução do primeiro *Intermezzo* introduzido à estrutura formal original de *Cliff Cliff*. Nele, minhas experimentações envolveram o uso do procedimento conhecido no *jazz* como *trade* — uma prática na qual os solistas dividem entre si um mesmo espaço dedicado ao improviso — bem como uma modulação tonal.



Os *trades* são trocas de solistas que ocorrem usualmente a cada quatro compassos, mas há casos em que os *trades* envolvem trocas a cada dois ou oito compassos (KERNFELD, 1994). Todavia, em minhas experimentações, o formato proposto se difere das práticas usuais ao ser realizado como um *trade* entre a bateria e o *soli* dos demais músicos do grupo. Esta mudança de formato não apenas desafia as convenções estabelecidas, mas também redefine a dinâmica improvisacional do grupo de maneira significativa. Ao invés da simples alternância entre os solistas, o diálogo musical foi estabelecido entre um instrumento rítmico e um coletivo melódico dos músicos. Como resultado deste experimento, surgiu uma interação única na qual as frases da bateria dialogaram com motivos e ideias musicais por mim sugeridas aos demais instrumentistas, resultando em uma textura sonora que poderia ser considerada inusitada. Além disso, minha abordagem para este *trade* imputou ao trecho uma função modulatória, um procedimento intrínseco da música de concerto de tradição europeia que equivaleria às mudanças de cenários das “peças de teatro” (MED, 1996, p. 162). Essas

experimentações enriqueceram a dinâmica musical do grupo, criando uma sonoridade considerada por mim como singular e uma nova forma de interação entre os músicos. O resultado destes experimentos está demonstrado no Vídeo Exemplo 9.

Vídeo Exemplo 9: realização de *trade* entre a bateria e *solis* do grupo.



Fonte: elaboração própria.



Após o *Intermezzo*, inseri uma segunda seção de improvisos — agora realizada pelo saxofone soprano — na qual decidi confrontar de maneira mais aprofundada as possíveis convergências entre o *jazz* e o Choro. Para tanto, as mudanças passaram a ocorrer em cada trecho desta nova seção de improvisos, numa provocação deliberada aos possíveis limites das convergências entre o *jazz* e o Choro, i.e., ora os músicos tocavam *jazz*, ora tocavam Choro. Trata-se de um procedimento complexo, que acabou tornando esta abordagem estimulante. Com isso, fomos desafiados a explorar novas formas de interação e colaboração, ampliando horizontes performáticos tanto do *jazz* quanto do Choro. Além disso, esta experimentação não apenas expandiu o vocabulário musical do grupo, mas também ofereceu uma oportunidade única para exploração de novos panoramas sonoros e expressivos. No Vídeo Exemplo 10 é possível observarmos os resultados desses experimentos.

Vídeo Exemplo 10: exploração de limites para as convergências entre o jazz e o Choro.



Fonte: elaboração própria.

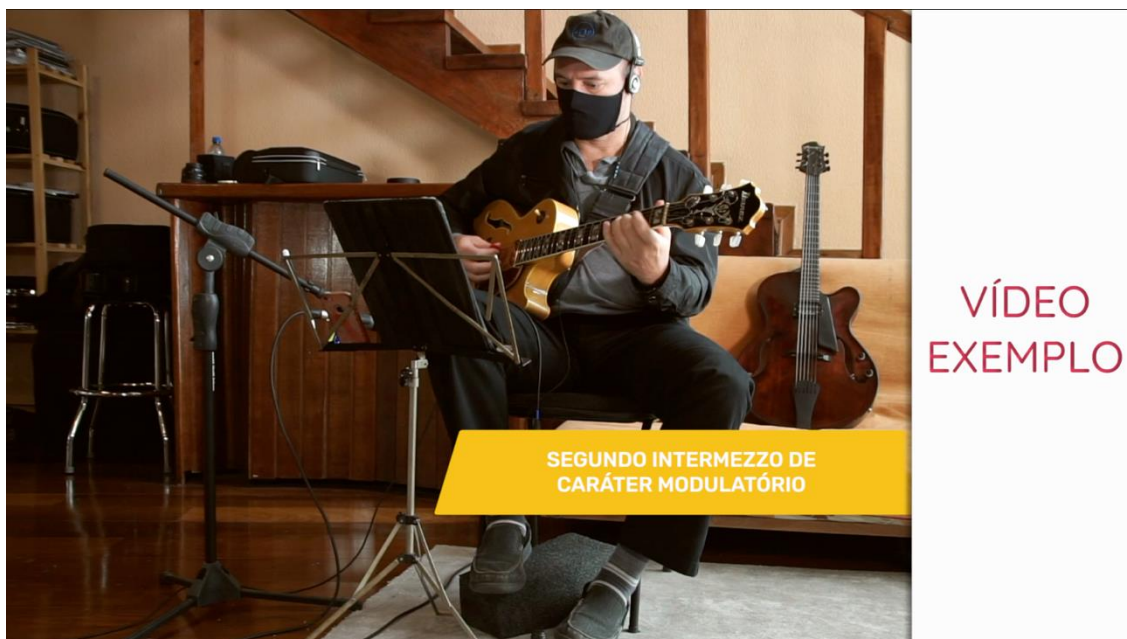


Finalizada a última seção de improvisos, introduzi um novo *Intermezzo* ao arranjo, realizado de maneiras distintas. Em sua primeira parte, propus ao grupo a execução do procedimento que na música de concerto de tradição europeia tornou-se conhecido como *tutti*³⁵. No jazz, o termo equivalente seria *ensemble passage*³⁶, utilizado para designar um grupo de pessoas que tocam uma música ou determinados elementos musicais juntas. Em sua segunda parte, optei pela retirada do saxofone soprano, destacando neste trecho o aspecto rítmico-harmônico do grupo. Meu intuito com esta abordagem foi ressaltar o caráter modulatório desta segunda parte do *Intermezzo*, com o qual conduzi a composição novamente à sua tonalidade original. No Vídeo Exemplo 11 é possível assistirmos os resultados desses experimentos.

³⁵ '*Tutti*', que significa 'todos', é uma passagem, por exemplo, em concertos nos quais a orquestra toca sem um solista. 'O tutti de abertura' é uma expressão frequentemente usada nesse contexto (SCHOLÉS, 1973).

³⁶ Fonte: Cambridge Dictionary (<https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/ensemble#>). Acessado em 1 de abril de 2024.

Vídeo Exemplo 11: segundo *Intermezzo* de carácter modulatório.



Fonte: elaboração própria.

Após a realização do segundo *Intermezzo*, todos os aspectos observados nas *performances* anteriores das seções **A**, **A'** e **B** foram retomados sem acréscimo de quaisquer novos experimentos.

5.1.6. Híbridação: Confluências artísticas

Os resultados obtidos em *Cliff Cliff* permitiram-me explorar as similaridades entre práticas musicais distintas, visando a extrapolação e inovação das mesmas. Estes processos foram realizados por meio da fusão de elementos musicais, da introdução de seções não convencionais, modulações tonais, incorporação de seções transitórias advindas da música de concerto de tradição europeia, além do abandono total de características intrínsecas do *jazz* em favor de elementos pertinentes ao Choro. Por fim, os resultados desta obra apontam novas possibilidades para expansão do repertório e das práticas criativo-performáticas do Choro.

5.1.7. Híbridação: Mediação simbólica

As repercussões advindas da criação deste arranjo deram a mim a convicção de que às possíveis limitações impostas pelas convenções do Choro poderiam ser transformadas por meio das transgressões canônicas. Ao transgredir o paradigma dominante, também me expus deliberadamente às possíveis reações provocadas por práticas desta natureza. Porém, ao invés de ser considerada atípica ou desrespeitosa (CAZES, 1998; GOMES; EYNGORN, 2020), *Cliff Cliff* demonstrou que as práticas transgressivas podem suscitar reações positivas, mesmo em artistas vinculados aos procedimentos tradicionalistas. A extrapolação às convenções canônicas realizadas em *Cliff Cliff* exibiu o potencial criativo advindo da exploração das convergências idiomáticas entre gêneros musicais distintos, numa síntese entre tradição e inovação que até este momento era incerta e obscura para mim. O aspecto inovador deste processo forneceu um leque de novas possibilidades criativas que enriqueceram meu vocabulário musical e me instigaram a escrutinar ainda mais os limites da criatividade e da *performance* no Choro. A busca pela minha exploração destes novos horizontes será apresentada a seguir, durante minhas clarificações do processo criativo de *Naquele Tempo*.

5.2. NAQUELE TEMPO³⁷ (PIXINGUINHA E BENEDITO LACERDA)

5.2.1. Contextualização: Exploração da Subjetividade

Naquele Tempo, originalmente chamada *Triangular*, é das mais antigas obras de Pixinguinha³⁸, possivelmente composta em 1917 ou 1919. Seu primeiro registro fonográfico foi realizado em 1934 por Luperce Miranda³⁹ e a gravação de Pixinguinha para sua própria

³⁷ Assista minha versão integral de *Naquele Tempo* em <https://youtu.be/1LrSYWvg3Wc?si=ZcBkZOipcrQV8Xok>. Fonte: YouTube. Acessado em 27 de fevereiro de 2024.

³⁸ Fonte: Instituto Moreira Salles (<https://pixinguinha.com.br/discografia/naquele-tempo/>). Acessado em 12 de março de 2024.

³⁹ Nascido em Recife em 1904, foi um compositor e bandolinista brasileiro de choro. Aprendeu música desde criança em uma orquestra familiar. Na década de 1920, integrou o grupo “Turunas da Mauriceia”, causando impacto musical no Rio de Janeiro. Criou seu próprio grupo e se destacou nos anos 30, acompanhando artistas renomados. Retornou ao Rio nos anos 50, gravou discos e excursionou pela Europa. Sua influência na música brasileira é celebrada até hoje, sendo reconhecido como um dos maiores bandolinistas do país. Fonte: Wikipédia. Acessado em 12 de março de 2024.

obra foi realizada apenas em 1946⁴⁰. Meu primeiro contato significativo com *Naquele Tempo*⁴¹ surge nos anos 2000 durante minha *performance* na gravação do primeiro álbum da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo (OSESF) junto a Banda Mantiqueira. Esta experiência foi marcante em minha carreira por superar fronteiras que possibilitaram a interação de tradições musicais distintas — a erudita e a popular — representando, assim, uma espécie de amalgamação musical que muito me atraiu (CAMPOS, 2008).

Anos depois, em meados dos anos 2010, decidi resgatar essa experiência plural durante minha parceria com o saxofonista suíço Ohad Talmor⁴², meu convidado em um concerto do Samuel Pompeo Quinteto. Devo lembrar que, como supramencionado, *performances* tradicionais já não atendiam minhas expectativas e que parte de minhas inquietações surgiram justamente da sensação de restrição e estagnação criativa proveniente de procedimentos imitativos/repetitivos e das tradições “mestre-aprendiz” já discutidos nesta tese (HOLMGREN, 2022). Cabe lembrar, também, que *De Cachimbo* havia exposto os primeiros esboços sobre como deveriam ser as confluências que poderiam me levar a uma expressão artística própria. De fato, a observação de *performances* anteriores desta obra suscitava em mim a percepção de demasiada submissão aos princípios canônicos do Choro, priorizando aspectos técnico-virtuosísticos dos artistas em detrimento de possíveis explorações artísticas ou criativas. Esta característica pode ser observada, por exemplo, nas *performances* de *Naquele Tempo* de Luperce Miranda, Jacob do Bandolim e Baden Powell. A fim de burlar esse sentimento de limitação, minha interpretação surgiu da amalgamação musical que explorou a expressividade artística por meio de transgressões e flexibilizações performático-criativas dos elementos musicais advindos do Choro, *jazz* e música de concerto de tradição europeia, aliados a reintrodução de elementos musicais vindos dos povos de África.

⁴⁰ Ouça a versão de Pixinguinha & Benedito Lacerda disponível no YouTube (https://youtu.be/ML-1tS_o9tM?si=4fSyQZvW_f8ZkjRe). Acessado em 19 de fevereiro de 2024.

⁴¹ Ouça a *performance* de *Naquele Tempo* executada pela OSESF e Banda Mantiqueira em versão disponível no YouTube (<https://youtu.be/HkMi5VctrBo?si=ejGZsWO4oubR0dYh>). Acessado em 19 de fevereiro de 2024.

⁴² Ohad Talmor vive e atua no Brooklyn, Nova York. Sua versatilidade permite que transite por vários projetos como "Back to the Land" e "Newsreel". A jornada musical de Talmor, influenciada por encontros com artistas renomados como Lee Konitz, abrange continentes e gêneros, explora composições de forma curta com estudos rítmicos intrincados que moldam sua abordagem multifacetada do *jazz*. Fonte: Wikipedia (https://en.wikipedia.org/wiki/Ohad_Talmor). Acessado em 19 de fevereiro de 2024.

5.2.2. Contextualização: Identificação de Conflitos

A realização destas práticas inusitadas em *Naquele Tempo* envolveu muitos desafios. Refletindo sobre o Choro tradicional, questionava-me até que ponto seria possível integrar elementos musicais distintos sem ocasionar sua total descaracterização. Sentia que essa amalgamação poderia, sim, oferecer novas possibilidades criativas ao Choro. Porém, compreendia que a incorporação de novos elementos deveria enriquecer e não comprometer a identidade desta música. Percebia, também, o quão crucial seria manter ao menos algumas características fundamentais do Choro, num desafio entre preservar sua essência e explorar novos horizontes musicais. A presença de Talmor foi crucial na busca por estas respostas iniciais. Devido à sua versátil experiência musical — especialmente, no *jazz* — seus *feedbacks* positivos foram importantes e deram embasamento aos meus experimentos. Os resultados se transformaram na versão de *Naquele Tempo* escrutinada neste trabalho.

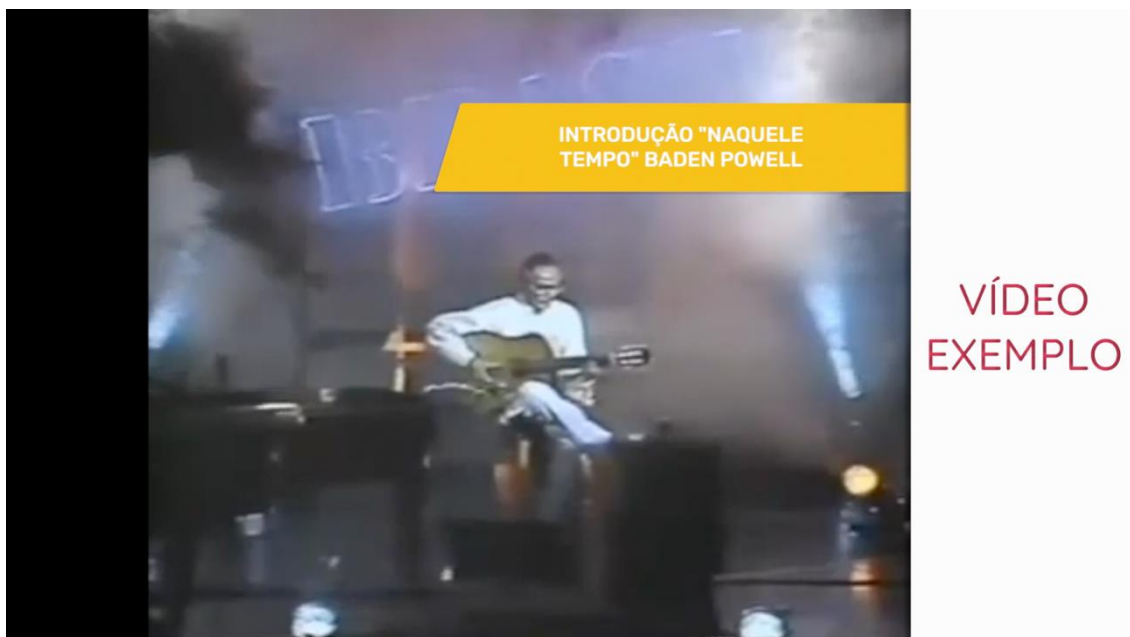
5.2.3. Contextualização: Problematização

Como supra referido, minhas observações de *performances* anteriores de *Naquele Tempo* me levaram a notar uma tendência à conformidade com as convenções tradicionalistas do Choro, dando ênfase à destreza técnica dos intérpretes em detrimento da exploração de novas possibilidades artísticas ou criativas. A partir dos exemplos supramencionados, realizarei uma breve exposição dos elementos presentes nestas *performances* que podem embasar minha argumentação.

Nas interpretações de Miranda e Bandolim não foram realizadas introduções, fato que alinha estas *performances* às práticas tradicionais do Choro já discutidas neste documento de tese. Neste quesito, a interpretação de Powell se diferencia em dois aspectos: 1) pela realização de introdução, executada como uma *cadenza* improvisada, alinhando-se às características do Choro moderno e; 2) pela utilização da *performance* denominada *a capella*⁴³. Estas características da *performance* de Powell podem ser observadas no Vídeo Exemplo 12.

⁴³ A *Capella*, ou *Alla Capella* é um termo que pode ser utilizado em três sentidos: (1) para indicar que a peça é para vozes sem acompanhamento; ou (2) quando instrumentos são utilizados, que estes acompanham as vozes apenas em uníssonos ou oitavas e não possuem partes independentes; ou (3) como uma indicação de tempo, nesse caso é equivalente a *ALLA BREVE* (GROVE, 2009, p. 10).

Vídeo Exemplo 12: performance introdução Baden Powell.



Fonte: elaboração própria.

Dando sequência, nota-se na seção **A** um alinhamento das *performances* de destes artistas, destacando-se apenas sutilezas interpretativas que distinguem suas interpretações. Exceto pela continuidade da *performance a capella* de Powell, os demais aspectos ligados às interpretações tradicionalistas do Choro, como submissão a forma rondó, ausência de espaços específicos para improvisação, métrica binária e andamento constante são seguidos. Devo destacar, ainda, a maneira como Bandolim executa sua improvisação no Vídeo Exemplo 13, realizada como variação ou ornamentação da melodia original, ou seja, em acordo com o modelo canônico do Choro.

Vídeo Exemplo 13: performance improvisação Bandolim.

The image displays two musical staves. The top staff is labeled 'Bandolin' and contains two parts: 'Melodia original Pixinguinha' and 'Improvisação melódica Bandolim'. A red dashed line is drawn under the improvisation. The bottom staff is labeled 'Bandó.' and shows a more complex arrangement with triplets and accents. A text box above the bottom staff reads: 'Drag the title to the timeline, or to the beginning, middle, or end of a clip'.

Fonte: elaboração própria.

Um último detalhe distingue a interpretação de Powell das demais aqui escrutinadas: a presença do procedimento denominado *rubato*⁴⁴. Portanto, para superar o desafio das limitações interpretativas, minha abordagem sintetizou elementos de diversos gêneros musicais, explorando a expressividade artística por meio de quebras e modificações de noções canônicas do Choro.

5.2.4. Transgressão: Extrapolação Canônica

Ciente deste desafio, em minha abordagem, a tradicional forma rondó foi expandida, a formação instrumental utilizada passou do usual 'regional' para uma seção rítmica⁴⁵ intrinsecamente ligada ao *jazz*, as formas métricas binárias ganharam contornos inusitados e a improvisação ficou circunscrita a espaços exclusivos, sem vínculos com as melodias. Embora tenha mantido certas características estruturais do Choro tradicional, como células rítmicas fundamentais e inversão de acordes (baixaria), minha experiência em *Naquele*

⁴⁴ Palavra de origem italiana que significa "roubado" e que na música indica uma certa liberdade das figuras sem alterar, no entanto, a divisão do compasso (MED, 1996).

⁴⁵ A formação padrão da seção rítmica consiste em piano, baixo e bateria. Também existem muitas seções rítmicas que utilizam guitarra ou vibrafone. Cada um desses instrumentos tem um papel específico em fornecer suporte para os solistas. Além disso, eles funcionam igualmente bem como instrumentos solo por si (RAWLINS; BAHHA, 2005).

Tempo expôs que, em determinados momentos, a própria linguagem do Choro poderia ser completamente abandonada. Como supracitado, esta prática está atrelada aos meus entendimentos sobre as convergências dos elementos musicais do Choro e do *jazz* já discutidos neste documento de tese. Assim, das confluências artísticas propostas em *Naquele Tempo*, despontaram inúmeras reconfigurações que reorganizaram elementos musicais distintos a fim de produzir o inusitado.

Assim, minhas recombinações nesta obra envolveram a inserção de seções improvisadas na estrutura formal *rondó*, permitindo a reconfiguração das formas tradicionais. Além disso, houve a incorporação de elementos *jazzísticos*, tanto na formação instrumental quanto nas técnicas interpretativas, em busca da criação de interpretações singulares. Para além disto, minhas hibridações permitiram que a improvisação no Choro se conectasse aos procedimentos do *jazz*, ampliando sua linguagem musical. Outras recombinações incluíram novas concepções harmônicas, características performáticas e métricas variadas. Por fim, a fusão de elementos do *mainstream pop* e da música de concerto europeia destaca mais algumas das possibilidades advindas da aplicação do modelo exploratório ao Choro. A fim de ilustrar estas convergências, apontarei a ocorrência destes procedimentos no decorrer de *Naquele Tempo*.

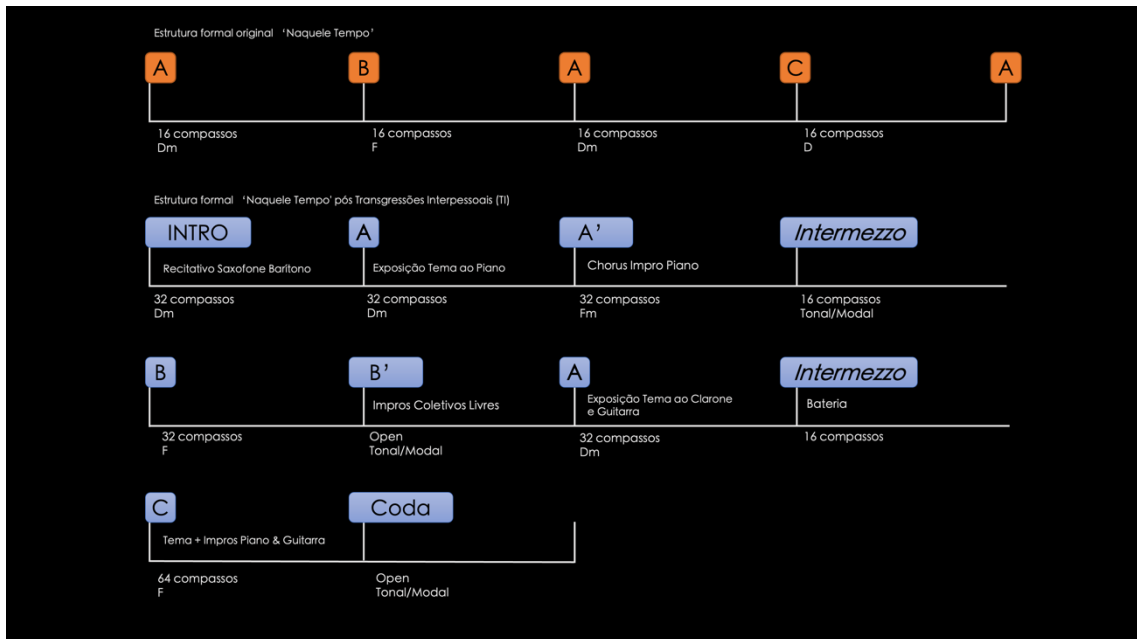
5.2.5. Transgressão: Experimentação



A primeira experimentação foi feita a partir da estrutura formal. A tradicional forma *rondó* — $\parallel : A : \parallel \parallel : B : \parallel A \parallel : C : \parallel A$ — foi abandonada em favor de uma configuração que poderia ser denominada forma *rondó* expandida. Este procedimento possibilitou a inserção de espaços específicos para a improvisação, assim como a inclusão de *Intermezzos*⁴⁶ e da *Coda*. Esta transgressão formal é ilustrada na Figura 10.

⁴⁶ *Intermezzo* originalmente se referia a uma forma de entretenimento musical inserida entre seções de composições ou atos de uma peça teatral no século XVI na Itália. Mais tarde, passou a denotar uma peça curta orquestral ou um movimento em composições maiores (KENNEDY; BOURNE, 2004, p. 501).

Figura 10: estrutura formal pré e pós recombinações artísticas.



Fonte: elaboração própria.

Os próximos experimentos dizem respeito a formação instrumental utilizada e a maneira como a introdução foi realizada neste arranjo. Os tradicionais regionais do Choro foram substituídos por instrumentação inusitada que pode evocar, especialmente para os ouvintes, o *jazz*: saxofone barítono, soprano, clarinete baixo, guitarra elétrica, piano, contrabaixo e bateria. O Vídeo Exemplo 14 expõe 'lado a lado' as sonoridades do Choro tradicional e hodierno.

Vídeo Exemplo 14: experimentação com instrumentação inusitada no Choro.



Fonte: elaboração própria.

Outra transgressão explorada diz respeito a *performance* propriamente dita deste trecho. No capítulo ‘Seção A’ desta tese, referi que o uso de introduções seria um procedimento trazido ao Choro por Pixinguinha no final da primeira metade do século XX (Choro moderno). Trata-se, então, de um procedimento nada inovador. Porém, na minha experimentação exposta no Vídeo Exemplo 15, combinei o *ostinato*⁴⁷ — advindo da música de tradição europeia — à tradicional inversão de acordes do Choro (baixaria).

Vídeo Exemplo 15: recombinação musical com elementos de origens distintas.

The image shows a musical score for five instruments: Baritone Sax, Electric Guitar, Piano, Acoustic Bass, and Drum Set. The Baritone Sax part is marked with a tempo of 60 and a dynamic of *f*. The Electric Guitar part is marked with a dynamic of *p*. The Piano part shows chords A7, Dm7/A, A7, and Dm7. The Acoustic Bass part has a yellow banner with the text 'RECOMBINAÇÃO MUSICAL COM ELEMENTOS DE ORIGENS DISTINTAS'. The Drum Set part is marked with a tempo of 60. To the right of the score, the text 'VÍDEO EXEMPLO' is written in red.

Fonte: elaboração própria.



Nota-se, ainda, a realização ao saxofone barítono do procedimento conhecido por *rallentando*⁴⁸. Este procedimento configura uma ruptura aos cânones performáticos do Choro, pois o andamento frequentemente apresenta uma característica de constância nesta música (CORREA, 2018; LARA FILHO, 2009; PALOPOLI, 2018). Nos regionais, usualmente o pandeirista mantém essa marcação constante que pode variar conforme a interpretação do músico e da composição executada. Porém, em geral, o andamento tende a ser estável e consistente

⁴⁷ Procedimento que consiste na repetição constantemente de frase ou fragmento rítmico sob figuras, ou harmonias executadas por outros instrumentos. Este recurso foi utilizado por inúmeros compositores na história da música, como Giacomo Carissimi, Emanuele d’Astorga, Henry Purcell, J.S. Bach e G.F. Handel (GROVE, 2009, p. 634).

⁴⁸ O *rallentando* é uma ferramenta interpretativa que permite modificações momentâneas no andamento original (MED, 1996).

(LARA FILHO, 2009, p. 195). O Vídeo Exemplo 16 apresenta o conjunto de experimentações realizados na introdução de *Naquele Tempo*.

Vídeo Exemplo 16: experimentos da introdução de *Naquele Tempo*.



Fonte: elaboração própria.



Após a introdução, propus ao grupo a exploração do estilo samba-jazz dos anos 1950, conhecido pela fusão de samba e jazz e pela popularização da formação piano-contrabaixo-bateria no Brasil (POMPEO, 2023). Simultaneamente, realizei novo experimento por meio da junção dos elementos supracitados ao contraponto, prática perpetuada no Choro especialmente por Pixinguinha, que nesta seção é realizado primordialmente pelo clarinete baixo (BESSA, 2005; CAZES, 2011; CÔRTEZ, 2012; FONTENELE, 2018; JÚNIOR, 2010; LARA FILHO, 2009; MACHADO; MACHADO, 2022). Nota-se, ainda, a ocorrência do recurso interpretativo advindo da música ocidental de concerto denominado cesura⁴⁹. Este procedimento configurou nova ruptura aos cânones performáticos, pois, como supracitado, há uma tendência à constância de andamento no Choro. Por fim, ampliei a seção **A** da forma rondó adicionando o primeiro espaço dedicado exclusivamente à improvisação, o qual envolveu uma modulação tonal. No entanto, como supramencionado neste documento de tese, as variações harmônicas numa mesma seção formal não são comuns no Choro

⁴⁹ Termo utilizado para indicar uma interrupção na música indicada pelo sinal //. Fonte: Dicionário inFormal (<https://www.dicionarioinformal.com.br/diferenca-entre/cesura/musica/>). Acessado em 23 de fevereiro de 2024.

tradicional (ALMEIDA, 1999; CARVALHO, 2013; CAZES, 1998; LARA FILHO, 2009; PESSOA; FREIRE, 2013; RIBEIRO, 2014; SILVA, 2023). O Vídeo Exemplo 17 apresenta a cesura e a modulação tonal na seção **A**.

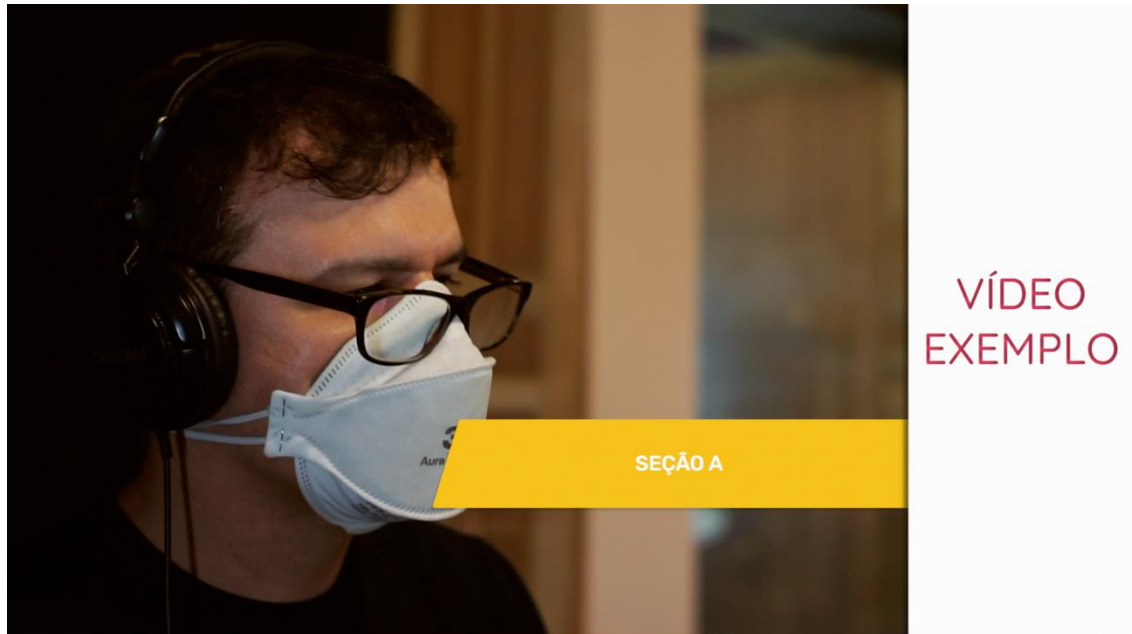
Vídeo Exemplo 17: experimentos baseados em modulações tonais no Choro e interrupção do andamento.

The image displays a musical score for piano accompaniment, likely for a Choro piece. It is divided into four systems of music. The first system starts at measure 73 and features chords A7, Dm7, and A7. The second system begins at measure 7 and includes the instruction 'poco rall.' and the chord E67. The third system starts at measure 13 with the instruction 'Meno mosso' and contains a sequence of chords: Dm7, B7/C, E7/B, A7, Dm7, Eb7, D7(b13), and Db7(b9). The fourth system begins at measure 17 and features the chords C7 and Fm7. The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Fonte: elaboração própria.

Com isso, os experimentos desta seção permitiram a Híbridação de características performáticas intrínsecas e não intrínsecas do Choro, além da realização da improvisação segundo os parâmetros observados no *jazz*. O Vídeo Exemplo 18 demonstra todas as experimentações e seus resultados na seção **A** expandida.

Vídeo Exemplo 18: experimentos da seção A de *Naquele Tempo*.

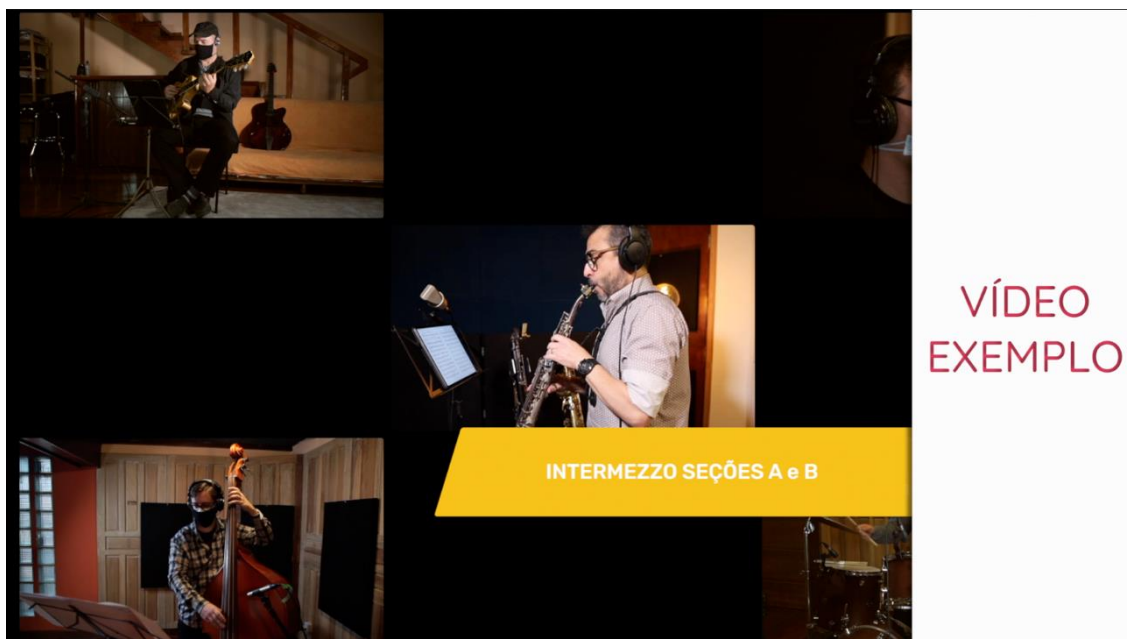


Fonte: elaboração própria.



Ao final da seção A, a estrutura formal de *Naquele Tempo* foi novamente expandida por meio da inserção do espaço conhecido na música ocidental de concerto por *Intermezzo* que, como supracitado, funcionaria como uma transição entre diferentes seções de uma mesma composição. Cabe destacar que a realização de *intermezzos* é uma característica não recorrente atribuída ao Choro moderno e, portanto, pode ser reconhecida como mais uma experimentação. Mais um fator diferenciou a *performance* deste *Intermezzo*: a realização do procedimento conhecido por *accelerando* que, assim como o *rallentando* supra referido, permite modificações momentâneas do andamento. Cabe lembrar que estes procedimentos não são usuais no Choro e, portanto, configuram novas transgressões aos entendimentos canônicos desta música. O Vídeo Exemplo 19 demonstra como este *Intermezzo* foi realizado.

Vídeo Exemplo 19: *Intermezzo* (1) entre seções A e B de *Naquele Tempo*.



Fonte: elaboração própria.

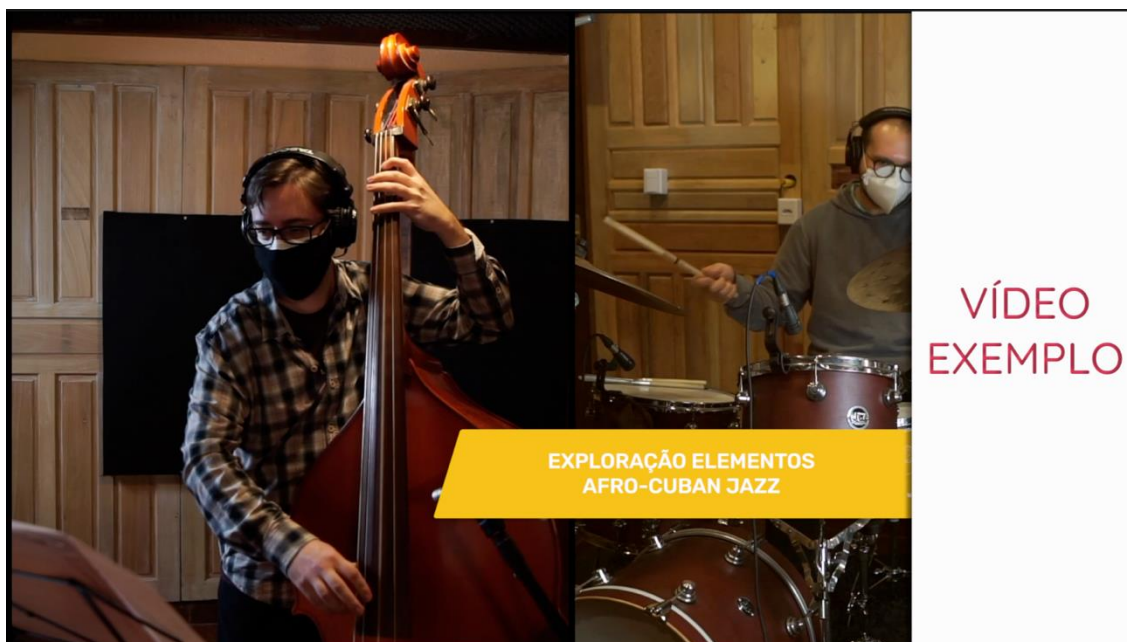


No final do *Intermezzo*, um novo experimento é identificado pelo uso de métrica de compasso incomum (12/8), algo incomum no Choro conforme Palopoli (2018). Este experimento imputou nesta seção a ruptura com uma das principais características do Choro tradicional apontadas no capítulo ‘Seção A’: uso predominante de compasso binário. Após alguns compassos, a inserção dessa métrica inusitada trouxe ao arranjo uma característica que se tornou conhecida a partir dos anos 1940 por *Afro-Cuban jazz*⁵⁰. No Brasil, um dos maiores expoentes desta amálgama de elementos foi a Banda Savana — da qual fiz parte no início dos anos 2000 — liderada pelo Maestro José Roberto Branco⁵¹. O Vídeo Exemplo 20 demonstra como estes elementos foram trabalhados nesta seção.

⁵⁰ Surge da amalgamação rítmica da música afro-cubana com o *jazz* e atingiu seu auge em 1947. Dizzy Gillespie foi o precursor destes ritmos no *jazz*, criando uma fusão única de ambos os estilos (STEARNS, 1959). Assista a *afro performance* de Gillespie no YouTube (<https://youtu.be/w3XRkMbxpzM?si=OTNq2Q3wfk5xSvgr>). Acessado em 23 de fevereiro de 2024.

⁵¹ Fundador e líder da Banda Savana, ‘Maestro Branco’ é um renomado músico multifacetado. Suas influências abrangem desde o *jazz* até a música indígena. Desenvolveu trabalhos como arranjador e diretor musical para artistas de destaque, incluindo Wilson Simonal e Jair Rodrigues. Liderou orquestras em importantes festivais e projetos musicais.

Vídeo Exemplo 20: experimentos da seção **B** com elementos do *Afro-Cuban jazz*.



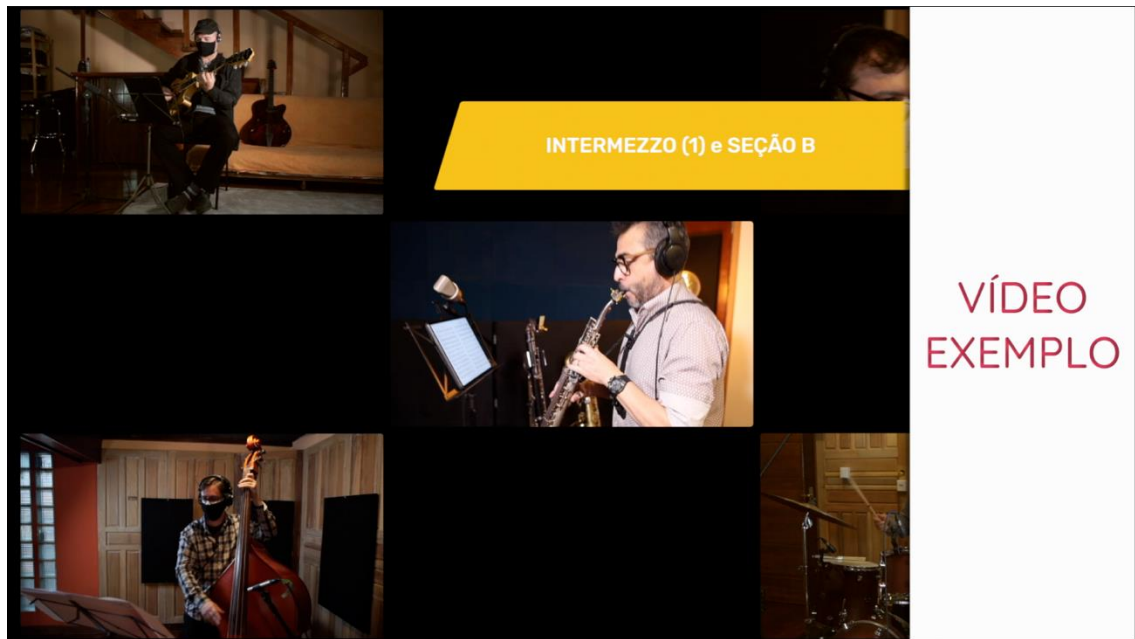
Fonte: elaboração própria.



Uma vez estabelecidos os parâmetros performáticos, o material melódico da seção **B** é apresentado. Para além da forma métrica não usual, não realizei modificações melódicas ou harmônicas neste trecho do arranjo. Entretanto, executei uma nova expansão formal por meio do acréscimo de um segundo espaço totalmente dedicado a improvisação, realizado de maneira diversa à seção anterior. Agora, utilizei atributos do *jazz modal*⁵² em alternância com a estrutura harmônica original de *Naquele Tempo*, configurando mais um experimento no arranjo. Deste conjunto de experimentações observadas na seção **B** emergiram novas recombinações, possibilitando a mescla de elementos da música ocidental de concerto e do *jazz* com influências da música de matriz africana, além de variações de andamento e o uso de métricas não tradicionais no Choro. No Vídeo Exemplo 21 são apresentadas as experimentações que fazem parte do *Intermezzo* e da seção **B** expandida.

⁵² Processo que se utiliza de determinadas escalas na orientação a criação de melodias ou solos, em vez das progressões harmônicas típicas de outros estilos de *jazz* (GIOIA, 1997).

Vídeo Exemplo 21: experimentos da seção **B** de *Naquele Tempo*.



Fonte: elaboração própria.

Na reexposição da seção **A**, foram resgatadas todas as respostas artísticas observadas em sua primeira *performance*, ou seja, Híbridação de características performáticas intrínsecas e não intrínsecas do Choro. Entretanto, são observadas algumas variações nesta seção, a saber: ausência de expansão da estrutura formal e alteração da instrumentação utilizada. A improvisação não é mais contemplada neste ponto e a melodia é apresentada pelo clarinete baixo e a guitarra elétrica. Ao final desta seção, nota-se a ocorrência de um *tutti colla parte* em *unísono*, ou seja, a *performance* da mesma melodia por todo o grupo em acompanhamento à interpretação da voz principal, o clarinete baixo. Isto posto, ao conjunto de experimentações observadas na seção **A** anterior, acrescentei este novo procedimento advindo da música ocidental de concerto (*tutti colla parte unísono*). O Vídeo Exemplo 22 expõe os resultados dos experimentos da reexposição da seção **A**.

Vídeo Exemplo 22: experimentos da reexposição da seção A de *Naquele Tempo*.



Fonte: elaboração própria.



Após a recapitulação da seção A, um novo *Intermezzo* é realizado. Neste ponto, apresentei ao grupo uma nova proposta performática que os conduziu da tradição do Choro ao já mencionado estilo conhecido como *bebop*. Executado apenas pela bateria, neste *Intermezzo* todas as principais características musicais distintivas do Choro foram novamente abandonadas. A abdicação dos entendimentos canônicos pode ser considerada a maior particularidade do experimento observado neste *Intermezzo*. Estas experimentações podem ser assistidas no Vídeo Exemplo 23.

Vídeo Exemplo 23: abdicação de elementos canônicos na reexposição da seção **A** de *Naquele Tempo*.



Fonte: elaboração própria.

A seguir, na seção **C**, o caráter proeminentemente transgressor da seção anterior (segundo *Intermezzo*) foi mantido. O Vídeo Exemplo 24 mostra que, apesar da manutenção da melodia e estruturação harmônica originais da composição, as propriedades do Choro são confrontadas e extrapoladas pela retomada da improvisação e pela inserção do procedimento conhecido como BG⁵³.

⁵³ O *background*, também conhecido no jargão profissional pela abreviação “BG”, consiste em “efeitos de acompanhamentos” ou “de fundo” usados durante a execução de solistas (BERENDT, 1987, p. 355–356).

Vídeo Exemplo 24: utilização de melodia como BG para improvisação.

Melodia original Pixinguinha usada como BG

Baritone Sax

Improvisação no estilo *bebop*

Guitar

Piano

Acoustic Bass

Drum

The musical score is presented on five staves. The top staff, labeled 'Baritone Sax', shows the original melody of Pixinguinha's 'Pinguim' in G major, marked with a forte 'f' dynamic. The subsequent four staves—'Guitar', 'Piano', 'Acoustic Bass', and 'Drum'—are collectively titled 'Improvisação no estilo bebop'. The guitar, piano, and acoustic bass parts consist of a series of chords: Eb, Bb7/F, Eb, Eb, C7/G, and F7, each represented by a slash through the staff. The drum part shows a rhythmic pattern with 'x' marks for notes and a '4' above the staff, indicating a four-measure phrase.

Fonte: elaboração própria.



Estas recombinações subverteram as práticas tradicionais do Choro ao fazer da melodia principal um acompanhamento de fundo para as improvisações de piano e guitarra elétrica. Finalizando a apresentações das experimentações, a seção **C** apresenta uma nova cesura que, neste ponto, realça a breve *cadenza* realizada pelo piano. Com isso, surgiram Híbridações artísticas que permitiram a ruptura com práticas comumente associadas ao Choro em favor de *performances* vinculadas ao *jazz*. Os resultados das experimentações das seções *Intermezzo* e seção **C** serão exibidos no Vídeo Exemplo 25.

Vídeo Exemplo 25: experimentos das seções *Intermezzo (2)* e seção **C** de *Naquele Tempo*.



Fonte: elaboração própria.



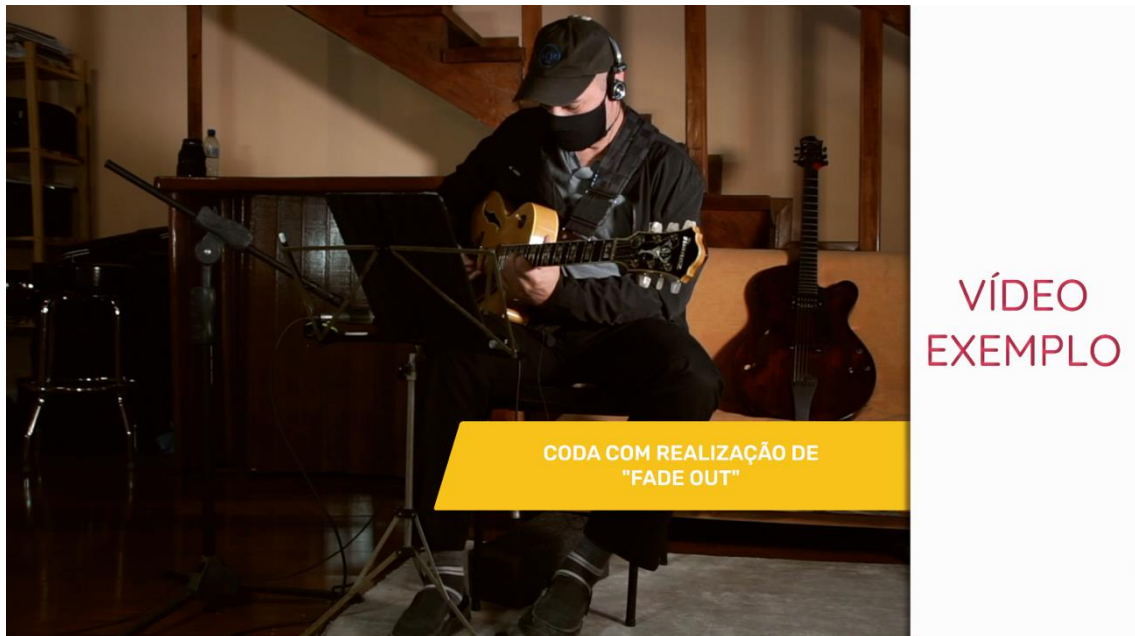
Finalmente, a última seção de *Naquele Tempo* foi concebida como uma **Coda**. Sendo um procedimento vinculado ao Choro moderno, a **Coda** é um movimento adicionado ao final das músicas como uma preparação para o encerramento da obra, uma segunda seção de desenvolvimento ou, em algumas ocasiões, fonte de novos materiais (KENNEDY; BOURNE, 2004). Além da fusão do *jazz* modal com as referências africanas, um novo procedimento foi introduzido na seção Coda, o chamado *fade out*. No mainstream pop, o primeiro caso de aplicação desse recurso surge em 1946⁵⁴, como uma alternativa aos finais arranjados das músicas. Contudo, esse procedimento pode ser encontrado na música de concerto de tradição europeia, como no último movimento da Sinfonia nº 45⁵⁵ de Joseph Haydn (KOPIEZ et al., 2015). O formato de execução do *fade-out* utilizado por mim é semelhante ao de Haydn: os músicos deixam de tocar seus instrumentos gradualmente até que apenas um deles, no caso o saxofone barítono, cumpra sua função. Dessa forma, a recombinação artística observada na **Coda** introduziu novas práticas que surgiram a partir da mistura de elementos do *mainstream*

⁵⁴ Assista o primeiro caso conhecido de utilização do *fade-out* na música 'Open the Door, Richard!' da banda 'Jack McVea & His All Stars'. Acessado em 26 de fevereiro de 2024.

⁵⁵ Assista há utilização do *fade-out* por Joseph Haydn em <https://youtu.be/vfdZFduvh4w?si=vpQtIwvXQ1YWCul&t=255>. Fonte: YouTube. Acessado em 26 de fevereiro de 2024.

pop e da música de concerto de tradição europeia. O Vídeo Exemplo 26 ilustra os experimentos da seção **Coda**.

Vídeo Exemplo 26: experimentos seção **Coda** de *Naquele Tempo*.



Fonte: elaboração própria.

5.2.6. Híbridação: Confluências Artísticas

Ao fim da demonstração dos experimentos realizados, os resultados observados em *Naquele Tempo* expõem uma obra musical com variadas confluências e recombinações criativas no contexto do Choro, tais como a inserção de seções improvisadas em formas tradicionais, a Híbridação de características performáticas do Choro com elementos jazzísticos, a vinculação da improvisação desta música aos procedimentos do *jazz*, a exploração de novas concepções harmônicas, de variações métricas, andamentos e a integração de elementos do *mainstream pop* com a música de concerto europeia. Estas decorrências refletem a adaptabilidade e diversidade do Choro como uma forma de expressão artística hodierna, apesar da manutenção de características essenciais.

5.2.7. Híbridação: Mediação Simbólica

Os procedimentos experimentais propostos em *Naquele Tempo* expuseram possibilidades criativas inovadoras advindas de abordagens interdisciplinares que revitalizaram minha *performance* no Choro, me aproximando do sentimento de satisfação artística obtido em *De Cachimbo*. Contudo, minhas experimentações nesta obra de Pixinguinha mostraram algo a mais.

Após *De Cachimbo*, *Naquele Tempo* foi minha primeira experiência envolvendo uma composição 'clássica' do repertório Chorão. *Cliff Cliff* expôs que, até este ponto, minhas experimentações estavam circunscritas às recombinações de práticas do Choro com o *jazz*. As menções às práticas ou elementos advindos da música de concerto europeia eram limitadas e não havia até então quaisquer citações diretas a elementos musicais dos povos de África. Assim, *Naquele Tempo* foi o experimento no qual explorei de maneira franca a quebra das barreiras entre os estilos musicais que moldaram minha formação ao longo da vida. Posso afirmar que a continuidade das minhas buscas estava intrinsecamente ligada a essa abordagem. Deste olhar aberto surgiram não apenas recombinações de elementos do Choro, do *jazz* e da música de concerto de tradição europeia, mas também a inserção de elementos da música dos povos africanos. Entretanto, não bastaria apenas romper barreiras, era necessário ir mais além. Era necessário explorar os limites entre inovar e deturpar as práticas do Choro, buscando o delicado equilíbrio entre modernização e respeito às suas tradições. Essa necessidade tornou-se evidente para mim apenas em *Naquele Tempo*. Devo novamente ressaltar o papel de Talmor. Suas considerações sobre meus experimentos foram fundamentais para minha confiança e para a continuidade das minhas experiências. Isso nos leva à próxima obra a ser explorada nesta tese, *Pé de Moleque*.

5.3. PÉ DE MOLEQUE⁵⁶ (RADAMÉS GNATTALI)

5.3.1. Contextualização: Exploração da Subjetividade

Pé de Moleque é uma composição de Radamés Gnattali⁵⁷ para a qual não foram localizados registros precisos sobre a data de sua criação. O provável primeiro registro desta composição ocorreu em torno de 1957 pelo próprio autor no disco *Radamés Gnattali & The Quarteto Continental interpret Radamés Gnattali*⁵⁸.

Meu primeiro contato com a obra se deu por uma demanda do festival ‘ChorandoSemParar’, evento dedicado ao Choro no qual meu grupo realizaria um concerto. Àquela altura, meu conhecimento sobre a obra de Gnattali era restrito. Entretanto, durante minhas pesquisas, me deparei com uma vasta obra com mais de seiscentos e cinquenta composições e arranjos⁵⁹. Divididas entre a música de concerto e a música popular, Gnattali tornou-se conhecido por suas trilhas sonoras de cinema e arranjos radiofônicos, nos quais mesclava elementos da música popular e erudita, ampliando fronteiras. Ao fundir elementos da música brasileira com influências e instrumentação diversa — sem comprometer a qualidade de sua obra — Gnattali questionou os limites entre as linguagens musicais, tornando-as fontes de novas ideias e abordagens (BREIDE, 2006).

Devo lembrar que em minha descrição do processo criativo de *Cliff Cliff*, compartilhei as preocupações que me instigaram a conduzir experimentos que refletem os de Gnattali. Percebi uma similaridade inesperada entre nossas práticas que se tornou o grande motivador para realização de minhas experimentações em *Pé de Moleque*: a fusão entre a música de concerto de tradição europeia e a música popular brasileira. Esta constatação foi fundamental

⁵⁶ Assista minha versão integral de *Pé de Moleque* em <https://youtu.be/XhbJrtKmiuA?si=6Yqvzw-jwevObpg8>. Fonte: YouTube. Acessado em 3 de abril de 2024.

⁵⁷ Radamés Gnattali desenvolveu sua paixão pela música desde jovem, aprendendo piano e violino. Reconhecido como regente aos nove anos, estudou no Conservatório de Porto Alegre e destacou-se como pianista. Com uma vida marcada por conquistas musicais e familiares, foi membro de academias renomadas e faleceu em 1987 após enfrentar problemas de saúde. Fonte: Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira (<https://dicionariompb.com.br/artista/radames-gnattali/>). Acessado em 3 de abril de 2024.

⁵⁸ Lançado em 1957 pela gravadora Continental, sob o título de "Radamés e a Bossa Eterna, com Radamés e sua Orquestra", neste disco Radamés toca com o Quarteto Continental, formado por ele, Vidal, Luciano Perrone e Zé Menezes. O disco conta com a participação especial de Heitor dos Prazeres na percussão. Fonte: Discos do Brasil (<https://discografia.discosdobrasil.com.br/discos/radames-interpreta-radames>). Acessado em 3 de abril de 2024.

⁵⁹ Fonte: website Radamés Gnattali (<https://radamesgnattali.com.br>). Acessado em 3 de abril de 2024.

para expandir minha compreensão sobre os limites da criatividade e de possíveis transgressões artísticas em reinterpretações de obras já hibridizadas.

A observação das *performances* de outros artistas revelou que este processo implicaria numerosos desafios. Fundamentarei minha argumentação por meio da observação das interpretações para esta composição dos seguintes grupos: [Quarteto Continental](#) (executada por Gnattali), [Quinteto Persch](#), [Madeira de Vento](#) e [Quarteto Brasileiro](#). Isto posto, exceto as instrumentações diferenciadas utilizadas em cada um destes grupos, não observei alterações significativas de nenhuma natureza nestas interpretações. Esta constatação complementou os direcionamentos que guiariam minhas experimentações em *Pé de Moleque*. Decidi que não iria replicar ideias ou direcionar minhas experiências apenas em busca da expansão dos conceitos criativos de um reconhecido artista, mas explorar novas interações entre inventividades já estabelecidas (neste caso, de Gnattali) e novos pontos de vista, trazendo assim outras perspectivas às *performances* ou processos criativos. Desta forma, passaria não apenas a extrapolar os cânones existentes do Choro, uma vez que Gnattali já era considerado um transgressor, mas sim enriquecê-los por meio de intercâmbios criativos colaborativos.

5.3.2. Contextualização: Identificação de Conflitos

A ausência de grandes variações nas interpretações de *Pé de Moleque* confirmou minha percepção sobre o desafio que enfrentaria na realização deste arranjo. A fim de embasar este pensamento, argumentarei um pouco mais sobre a trajetória de Gnattali.

Como discutido anteriormente, Gnattali foi um dos principais músicos de seu tempo no Brasil, tanto na música de concerto quanto na música popular (BREIDE, 2006). Influenciado pelo efervescente ambiente musical do Rio de Janeiro dos anos 1920, Gnattali foi impactado pela diversidade musical da cidade, estabelecendo contato com a música de Ernesto Nazareth, Liszt, Villa-Lobos, Debussy e Ravel (Ibidem). Ainda muito jovem, já havia absorvido uma grande variedade de influências que moldariam sua música no futuro (Ibidem). Esta breve explanação sobre a trajetória de Gnattali, junto à escassez de contestações aos seus paradigmas composicionais evidenciado nas gravações de *Pé de Moleque* escrutinados nesta tese, delineou um desafio adicional a ser enfrentado em minhas experimentações: contestar, a partir desta obra, a “tradição mestre-aprendiz” relatada por Holmgren (2022) e estabelecer novos caminhos criativos que expusessem minha singularidade musical. Gnattali era também


uma referência musical para mim no que diz respeito à transgressão. Neste sentido, e dada a falta de referências que suportassem as minhas experimentações, tive que olhar criticamente e de maneira distanciada para minha própria relação com a música de Gnattali.

5.3.3. Contextualização: Problematização

A observação dos exemplos de *Pé de Moleque* suprarreferidos neste documento de tese expôs a ausência de significativas discrepâncias em relação à obra composta por Gnattali. A variação expressiva mais contundente diz respeito à instrumentação, que transitou de um pequeno combo de *jazz*⁶⁰ (na gravação original de Gnattali) a um conjunto de acordeons, passando por um quinteto de clarinetes e um regional. Dada a relevância da obra e dos contributos de Gnattali à música brasileira, muitos músicos limitaram-se a não questionar suas práticas, numa atitude de um “aprendiz que se submete ao mestre”, ou seja, uma forma de submissão a certas convenções que pode limitar a criatividade e a expressividade dos artistas (HOLMGREN, 2022). O Vídeo Exemplo 27 apresenta uma justaposição da seção **A** de todas as *performances* supramencionadas na qual se pode observar esta evidência.

⁶⁰ Os pequenos combos de *jazz* (*small combos*) se consolidaram no final dos anos 1930 com as inovações harmônicas, melódicas e rítmicas propostas pelo *bebop*. Usualmente formado por um piano, contrabaixo e bateria, credita-se a origem desta formação instrumental a Benny Goodman que, em 1935, formou a primeira “banda dentro da banda” (*bands within bands*), ou seja, pequenos grupos que utilizavam a seção rítmica das *big bands* em momentos nos quais os músicos podiam demonstrar suas crescentes habilidades como solistas (BERENDT; HUESMANN, 2009).

Vídeo Exemplo 27: evidência de ocorrência da “tradição mestre-aprendiz”.



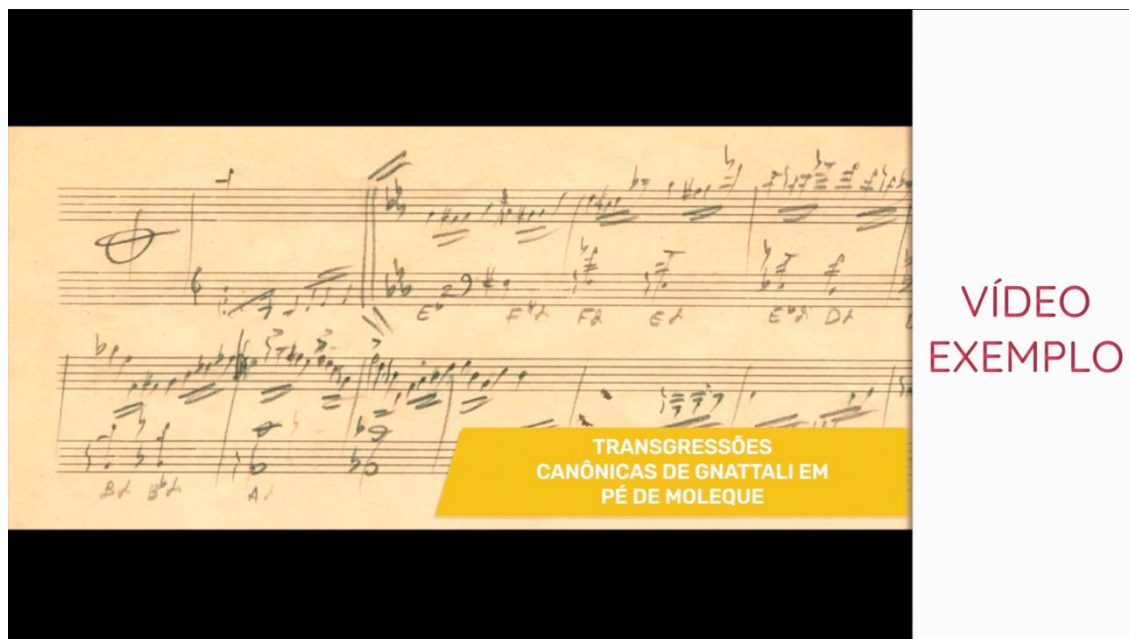
The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. The title 'Pé de moleque' is written at the top. The notation includes staves with notes, rests, and other musical symbols. A yellow rectangular box is overlaid on the bottom right of the page, containing the text 'EVIDÊNCIA DE OCORRÊNCIA DA "TRADIÇÃO MESTRE-APRENDIZ"'. To the right of the page, the words 'VÍDEO EXEMPLO' are written in red capital letters.

Fonte: elaboração própria.

A partir dessa justaposição, surgiu um novo dado peculiar, que reforça a evidência de possível restrição à expressividade dos artistas. Farei uma breve explanação para suportar minha argumentação.

Foram apresentadas nesta tese algumas das principais características do Choro, segundo as quais a forma rondó seria a estrutura formal mais tradicional desta música. Além disso, expus que, do ponto de vista harmônico, ainda perdura nas práticas desta música uma ausência de interesse por variações harmônicas. As escolhas efetuadas por Gnattali neste sentido são exemplares, promovendo a confluência entre aspectos tradicionais do Choro — por exemplo, virtuosismo e forma rondó — e transgressões aos cânones, como adoção de harmonias rebuscadas. Esta transgressão torna-se evidente na seção **C** de *Pé de Moleque* devido a proeminente presença de acordes do tipo dominante substituto (**subV⁷**), imputando a esta seção um caráter cromático. Devo lembrar que este procedimento (**subV⁷**) está vinculado às características atribuídas neste documento de tese ao Choro moderno. No entanto, na transgressão idealizada por Gnattali, percebe-se a execução de uma longa sequência de acordes desse tipo, o que a torna uma prática incomum. Os aspectos descritos podem ser observados a seguir no Vídeo Exemplo 28.

Vídeo Exemplo 28: transgressões canônicas de Gnattali em *Pé de Moleque*.



Fonte: elaboração própria.

Diante disso, enquanto a gravação de Gnattali se destaca pelo virtuosismo, exemplificado por frases intrincadas em andamentos rápidos, e pela transgressão aos cânones harmônicos, nas demais interpretações de *Pé de Moleque* as estruturas formal e harmônica criadas por Gnattali foram preservadas, porém, em andamentos consideravelmente mais lentos. Esta constatação foi entendida por mim como uma submissão às convenções criativas de Gnattali, configurando uma possível ocorrência da supra referida “tradição mestre-aprendiz”. Esta observação suscitou novas indagações, nas quais poderíamos questionar as motivações por trás da escolha de andamentos mais lentos, ou mesmo as razões para a irrestrita manutenção dos procedimentos criativos de Gnattali. Contudo, este trabalho não tem por objetivo efetuar investigações a respeito do resultado artístico de interpretações alheias, mas contestar possíveis limitações e construir novas possibilidades criativas a partir destes autoquestionamentos.

Assim, alinhada com minha visão artística, minha abordagem para *Pé de Moleque* envolveu a fusão entre procedimentos utilizados por Gnattali — e.g., virtuosismo — aliado a procedimentos advindos de minhas experiências no *jazz*, na música de concerto e no Choro. Nesta obra, recorri a uma inusitada junção de práticas, num tênue alinhamento entre as ações tradicionalistas e transgressivas utilizadas por Gnattali. Porém, ao mesmo tempo, em que emulei sua capacidade de Hibridização, inevitavelmente transgredi algumas de suas

práticas em *Pé de Moleque*. Essa dualidade entre seguir procedimentos e desviar-me deles permeou este processo criativo.

5.3.4. Transgressão: Extrapolação Canônica

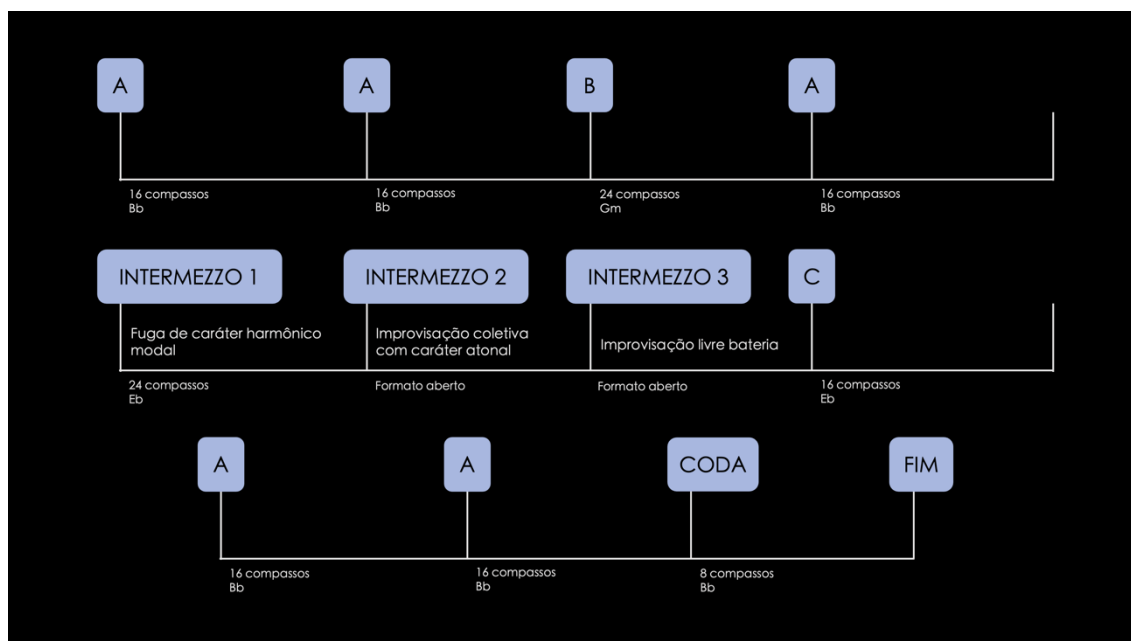
Para além dos cânones do Choro, minhas experimentações envolveram rupturas com os paradigmas criativos-performáticos de Gnattali estabelecidos em *Pé de Moleque*. Desta forma, em meu arranjo o saxofone barítono passa a ser o instrumento solista da obra. De acordo com Schnabel (2021), substituições desta natureza tendem a potencializar o grau de dificuldade das *performances*, pois “certas técnicas que funcionam bem em um instrumento podem ser contraproducentes ou até impossíveis no saxofone” (p. 90). Schnabel (2021) complementa seu argumento ao esclarecer que as adaptações de obras escritas originalmente para o piano e transpostas para execução ao saxofone — em especial, o barítono — frequentemente representam um desafio expressivo. Além da quebra em relação à performance realizada por Gnattali, essa decisão conferiu a este experimento um caráter de desafio pessoal. O aspecto transgressor desta ação é reforçado ao lembrarmos que, como discutido antes neste documento de tese, o saxofone barítono não é um instrumento usual às práticas do Choro. Concomitantemente a esta experiência, efetuei alterações na estrutura formal da composição, que passou a contar com uma nova seção, na qual foram amalgamados processos advindos da música de concerto (Fuga), do jazz (improvisação livre, ou *free jazz*) e do contraponto específico do Choro.

Deste conjunto de confluências artísticas, emergiram novas recombinações que não apenas acrescentaram à forma rondó espaços dedicados exclusivamente à improvisação, mas também desafiaram técnicas performáticas, incorporaram influências musicais, técnicas criativas e abordagens interpretativas que transcenderam limites estilísticos.

5.3.5. Transgressão: Experimentação

Minha primeira experimentação realizada modificou a estrutura formal de *Pé de Moleque*. Novamente, adotei a forma denominada neste documento de tese por rondó expandido. A Figura 11 clarifica o formato estrutural final de meu arranjo.

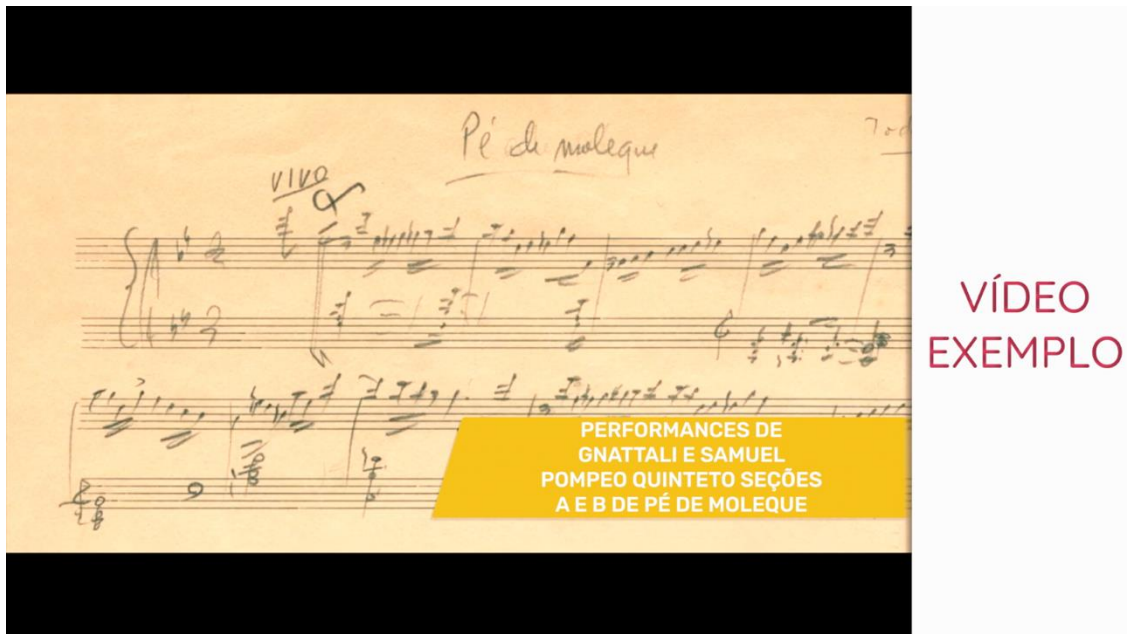
Figura 11: forma rondó expandida em *Pé de Moleque*.



Fonte: elaboração própria.

De maneira diversa àquela observada nos experimentos clarificados anteriormente (*Cliff Cliff* e *Naquele Tempo*), não realizei significativas alterações na seção **A** desta composição. Minhas intervenções foram pontuais e exploraram de maneira precisa sutis alterações harmônicas e convenções rítmicas. Devo ainda destacar a convergência na sonoridade de ambos os grupos. Nos dois casos, notam-se peculiaridades interpretativas que podem ser atribuídas ao estilo *samba-jazz*, já discutido neste documento de tese. Porém, cabe lembrar que meu contato com esta composição ocorreu apenas em 2018. Após quatro anos do início de meus experimentos no Samuel Pompeo Quinteto, a sonoridade do grupo já estava consolidada. Certamente, constatar que minhas escolhas experimentais coincidem com as de Gnattali me proporcionou mais segurança para a continuidade de minhas experiências. A justaposição entre as *gravações* de Gnattali e do Samuel Pompeo Quinteto no Víde Exemplo 29 demonstra as convergências e maneira como essas abordagens foram exploradas.

Vídeo Exemplo 29: performances de Gnattali e Samuel Pompeo Quinteto seções **A** e **B** de *Pé de Moleque*.



VÍDEO EXEMPLO

PERFORMANCES DE GNATTALI E SAMUEL POMPEO QUINTETO SEÇÕES A E B DE PÉ DE MOLEQUE

Fonte: elaboração própria.



De maneira oposta, na seção **B**, explorei recombinações que permitiram a sincronicidade entre elementos do Choro e da música de concerto de tradição ocidental. Esta confluência performática se deu por meio do contracanto. Assim, em minhas experimentações optei por duas abordagens distintas e subsequentes para este procedimento nos oito primeiros compassos desta seção. Na primeira abordagem, sugeri aos músicos uma construção contrapontística que remete os ouvintes à música de concerto; na segunda, as linhas sugeridas fazem uma clara menção a ‘baixaria’ do Choro. Porém, esta ‘baixaria’ foi executada conforme o movimento contrário⁶¹, procedimento que, neste caso, busquei da música de concerto de tradição ocidental. Como discutido anteriormente, estas experiências permitiram a exploração das possíveis convergências entre elementos musicais de gêneros distintos a partir de reconfigurações dos processos criativos de Gnattali. Após este pequeno excerto (8 compassos), retomei as mesmas características sugeridas na seção **A**. O Vídeo Exemplo 30 expõem a realização deste experimento.

⁶¹ Movimento contrário (ou movimentos contrários contínuos) é uma técnica que consiste na movimentação simultânea de duas vozes em direções opostas e está ligada aos conceitos do contraponto, um conjunto de diretrizes que visam “regular os intervalos gerados em determinado ponto” de uma obra por meio de princípios “estabelecidos de antemão e reconhecidos como esteticamente satisfatórios” desde quando “a ideia da polifonia foi introduzida na arte musical da civilização ocidental” (POMPEO, 2021).

Vídeo Exemplo 30: convergências de elementos musicais entre gêneros distintos em *Pé de Moleque*.

The image shows a musical score for the piece 'Pé de Moleque'. It includes staves for Baritone Sax, Guitar, Piano, Acoustic Bass, and Drum. The score is in 2/4 time and G major. A yellow box highlights the text 'CONVERGÊNCIAS DE ELEMENTOS MUSICAIS ENTRE GÊNEROS DISTINTOS'. To the right, the text 'VÍDEO EXEMPLO' is displayed in red.

Fonte: elaboração própria.

Na reexposição da seção **A**, optei por manter as características da primeira apresentação, sem efetuar nenhuma modificação. Entretanto, logo em seguida, introduzi uma sequência inusitada de três *Intermezzos* à estrutura formal de *Pé de Moleque*, cada um com características distintas.

No primeiro *Intermezzo*, realizei uma espécie de citação ao processo advindo da música de concerto de tradição ocidental denominado Fuga⁶². Efetuado em uma forma métrica não usual ao Choro (3/4) e sendo executado apenas pelo piano e a guitarra elétrica, idealizei o 'sujeito' deste procedimento a partir de um motivo melódico extraído da seção **B**. Em seguida, o segundo *Intermezzo* introduz novas recombinações na *performance* do grupo. A sonoridade foi reformulada pela inserção do clarinete baixo que, com o contrabaixo, reintroduz no arranjo o contraponto. Este elemento desempenha um papel significativo, servindo como ponto de convergência entre a música de concerto e o Choro. Complementei o caráter experimental desta seção inserindo a condução rítmica dos *swings eighties* à bateria, uma das mais distintivas características do *jazz*. As reformulações performáticas destes *Intermezzos* revelaram novas possibilidades de reconfiguração de elementos distintos, destacando o caráter confluyente da seção e demonstrando o potencial criativo e expressivo

⁶² Termo derivado de "fugare" em Latim, significa "colocar em fuga", pois partes da música parecem perseguir o tema. É uma peça musical desenvolvida a partir de temas dados, seguindo regras contrapontísticas, incluindo imitação e cânone. As partes essenciais incluem sujeito, resposta, contrassujeito e *stretto* (GROVE, 2009).



advindo de intersecções artísticas. O resultado destas experimentações pode ser visualizado no Vídeo Exemplo 31.

Vídeo Exemplo 31: confluência de elementos distintos Intermezzo 1 e 2 em *Pé de Moleque*.

The image shows a musical score for the piece 'Pé de Moleque'. It features five staves: Bass Clarinet, Guitar, Piano, Acoustic Bass, and Drum. The score is in 3/4 time and B-flat major. A yellow box with black text is overlaid on the Piano staff, reading 'CONFLUÊNCIA DE ELEMENTOS DISTINTOS INTERMEZZO 1 E 2 EM PÉ DE MOLEQUE.' To the right of the score, the text 'VÍDEO EXEMPLO' is written in red. The background of the score is a blurred image of a musician playing a bass clarinet.

Fonte: elaboração própria.



No terceiro e último *Intermezzo* de *Pé de Moleque*, todos os entendimentos canônicos anteriores foram gradualmente abandonados, com exceção do contracanto executado pelo clarinete baixo. Este procedimento não seria uma novidade em meus experimentos, já realizado no segundo *Intermezzo* de *Naquele Tempo*. Porém, nesta seção, todos os músicos do grupo foram incentivados a abandonar irrestritamente os procedimentos canônicos pertinentes ao Choro, à música de concerto ou mesmo ao *jazz*, incitando uma ação deliberadamente transgressora. A presença de uma linha 'guia', representada pelo contracanto executado pelo clarinete baixo, tornou este processo ainda mais desafiador, exigindo um considerável número de repetições até que resultados minimamente satisfatórios fossem alcançados. Após a diluição das *performances* de todos os instrumentistas, em um processo semelhante ao *fade out* utilizado em *Naquele Tempo*, um novo padrão interpretativo foi estabelecido pela bateria para a exposição da próxima seção da composição, a seção **C**. O Vídeo Exemplo 32 ilustra os resultados desses experimentos.

Vídeo Exemplo 32: abandono de procedimentos canônicos em *Pé de Moleque*.



Fonte: elaboração própria.



O próximo trecho da composição, a seção **C**, distingue-se dos demais por seu caráter paradoxal. Meu argumento fundamenta-se na maneira com as experimentações foram realizadas, envolvendo a intersecção simultânea de procedimentos criativos advindos do Choro (frases longas e virtuosísticas), da música de concerto contemporânea (poli acordes⁶³), bem como a utilização no contrabaixo de técnicas estendidas⁶⁴. Com estas experimentações, desenvolvi ainda mais o padrão de alternância e complexidade das abordagens estabelecidas na seção **B**. O Vídeo Exemplo 33 apresenta como realizei esta intersecção paradoxal de procedimentos performático-criativos, promovendo uma inusitada recombinação de elementos.

⁶³ Um poli acorde combina dois ou mais acordes em uma sonoridade mais complexa, sendo crucial que o ouvinte consiga perceber que entidades harmônicas separadas estão sendo justapostas para o resultado ser um verdadeiro poli acorde (KOSTKA, 2005).

⁶⁴ Neste excerto de *Pé de Moleque* equivale à execução da técnica de cordas duplas no contrabaixo acústico, que envolve a execução simultânea de duas cordas. Com combinações variadas entre as cordas, acordes e cordas duplas se diferenciam pela impossibilidade de sustentar o som nos acordes. Uma escolha adequada de digitação é essencial para uma execução eficaz (PINHEIRO, 2015).

Vídeo Exemplo 33: intersecção paradoxal de procedimentos performático-criativos em *Pé de Moleque*.



Fonte: elaboração própria.

Em seguida, todos os aspectos performáticos e criativos da seção **A** são reestabelecidos em sua última apresentação, sem qualquer tipo de alteração. Após a reexposição da seção **A**, a **CODA** foi executada estritamente como concebida por Gnattali, sem o acréscimo de quaisquer releituras ou recombinações. A *performance* do grupo nestas seções pode ser observada no Vídeo Exemplo 34.

Vídeo Exemplo 34: reexposição da seção **A** e realização do **CODA** em *Pé de Moleque*.



Fonte: elaboração própria.

5.3.6. Híbridação: Confluências Artísticas

Finalizada a apresentação de minhas experimentações, os resultados obtidos em *Pé de Moleque* expuseram processos que buscaram romper limites criativos a partir de autoquestionamentos às similaridades criativo-performáticas que observei na obra de Gnattali e nas minhas próprias. Contudo, ao serem explorados, estes possíveis alinhamentos criativo-performáticos não foram empregados segundo a atitude de 'aprendiz' já discutida nesta tese. Ao refutar a execução de meras repetições de processos criativos de artistas renomados, as similaridades se tornaram o ponto de partida para a realização de novas experiências e recombinações em busca de possibilidades interpretativas inovadoras.

Assim, *Pé de Moleque* resultou em uma obra na qual as inovações não surgiram do abandono ou da substituição de práticas e elementos musicais distintos em prol do Choro, mas da convergência sincrônica entre diversas formas de expressão artística. A decorrência deste processo diferenciado foi a produção de uma obra em acordo com minha visão criativa, em consonância com minha Voz Artística.

5.3.7. Híbridação: Mediação Simbólica

Pé de Moleque desempenhou um papel decisivo em meu processo de busca pela singularidade artística, pois tive de romper minha atitude por vezes submissa em relação a uma importante referência musical na minha trajetória. Da mesma forma que a presença de Talmor foi essencial durante a realização de meus experimentos em *Naquele Tempo*, minha observação das similaridades entre algumas das práticas de Gnattali e as minhas mostrou que o caminho que eu procurava seguir não era inexecutável. De certa forma, senti como se Gnattali referendasse minhas experimentações.

Com esse sentimento em mente, neste arranjo passei a realizar minhas primeiras rupturas totais, completamente libertas das convenções musicais que moldaram minha trajetória como músico. No entanto, ao ser envolvido por este sentimento e após finalizado este arranjo, *Pé de Moleque* despertou em mim novas indagações: Qual seria o resultado da aplicação dos meus entendimentos e experimentos na criação de uma obra completamente original? Ao expressar minha identidade artística em uma obra inédita, ela ainda seria reconhecida como um Choro?

Diante destes questionamentos, em 2021 dei início à busca pelas respostas a essas inquietações com a criação da obra de minha autoria intitulada *Passos Largos*, que será escrutinada no tópico seguinte.

5.4. PASSOS LARGOS⁶⁵ (SAMUEL POMPEO)

5.4.1. Contextualização: Exploração da Subjetividade

A ideia para a criação de *Passos Largos* surgiu em janeiro de 2021, durante as aulas do curso de saxofone popular da ‘Oficina de Música de Curitiba’. Naquela ocasião, recebemos a visita do clarinetista e saxofonista Ademir Junior⁶⁶ que, dentre tantos assuntos, compartilhou conosco seus pontos de vista e inquietações pertinentes ao repertório. Citarei como exemplo sua visão sobre *Giant Steps*, um dos temas mais icônicos da história do *jazz*, mas antes apresentarei uma breve contextualização sobre esta composição.

Faixa título do primeiro álbum solo de John Coltrane, *Giant Steps* foi gravado em 1959 e representou a síntese das explorações de Coltrane em relações cromáticas de terças, mais especificamente progressões harmônicas que conectavam rapidamente tonalidades distantes por uma terça maior (WATERS, 2010). Esta composição de Coltrane apresenta uma sequência de cinco acordes — vinculados a cada nota da melodia — que percorrem três tonalidades maiores de maneira simétrica. Sua construção harmônica tornou-se conhecida por *Coltrane Changes*, caracterizada por constantes e intrincadas mudanças de tonalidade, especialmente no andamento acelerado executado pelo músico⁶⁷. O Vídeo Exemplo 35 apresenta a *performance* de John Coltrane para *Giant Steps*.

⁶⁵ Assista minha versão integral de *Passos Largos* em https://youtu.be/v5hfbwTAewI?si=EgiGt_rFKrCIT9X8. Fonte: YouTube. Acessado em 7 de abril de 2024.

⁶⁶ Reconhecido na música instrumental brasileira como um dos saxofonistas contemporâneos mais habilidosos e versáteis. Autodidata, adquiriu proficiência no saxofone e ingressou na Universidade aos 13 anos. Com mais de 30 anos de carreira, ele cativa plateias, sendo elogiado por sua destreza técnica, conhecimento harmônico moderno e diversidade rítmica. Fonte: Ademir Junior website (https://www.ademirjunior.com/pt_BR). Acessado em 8 de abril de 2024.

⁶⁷ Fonte: Library Of Congress (<https://www.loc.gov/static/programs/national-recording-preservation-board/documents/GiantSteps.pdf>). Acessado em 8 de abril de 2024.

Vídeo Exemplo 35: *Giant Steps* por John Coltrane.



Fonte: elaboração própria.

Em sua fala sobre *Giant Steps*, Junior questionava por que muitos músicos ainda optam por replicar a *performance* de Coltrane, ao invés de executar a obra de acordo com suas próprias habilidades técnicas e visões interpretativas. A reflexão de Junior ressoou profundamente em mim, pois, sem compreender inteiramente os motivos, ao longo de toda minha carreira artística nunca senti o desejo de interpretar esta composição de Coltrane. Ao refletir sobre o tema, percebi que minha ausência de interesse estava relacionada ao status de *Giant Steps* como modelo para avaliações de alto nível. Whyton (2013) fundamenta o meu argumento ao apontar que, ao se concentrarem em tocar *Giant Steps*, músicos, professores e estudantes, priorizam a qualidade técnica das performances, deixando de lado o lado criativo.

Quando esta percepção se tornou clara para mim, decidi não apenas interpretar *Giant Steps* de acordo com minha visão artística. Minha escolha foi além: criar uma obra original inspirada nas percepções subjetivas que a composição de Coltrane evocava em mim. Meu foco para esta obra não seria técnico, mas sim criativo. Desta percepção surgiu *Passos Largos*, idealizada por meio de recombinações e reinterpretações de aspectos harmônicos advindos de *Giant Steps*, junto a características intrínsecas do Choro.

5.4.2. Contextualização: Identificação de Conflitos

Considero o processo criativo de *Passos Largos* uma 'síntese' dos desafios vivenciados nas demais obras escrutinadas neste documento de tese. Fundamentarei meu argumento relembando alguns dos obstáculos enfrentados até este momento.

Em *Passos Largos*, me deparei novamente com a necessidade de extrapolar os limites canônicos e a ausência de referências orientadoras para minhas experimentações. Ao buscar reinterpretar os cânones interpretativos do Choro, questionei os limites da integração de elementos musicais diversos, uma experiência semelhante à vivenciada em *Naquele Tempo*. Esse desafio me levou mais uma vez a identificar e preservar características intrínsecas que assegurassem o reconhecimento desta composição como Choro.

Compreendi que a criação de uma obra inédita implicaria em novas rupturas com a dinâmica 'mestre-aprendiz', frequentemente experienciada por mim no âmbito do Choro e já discutida neste documento de tese. Durante o processo de criação de *Passos Largos*, refleti a dimensão do desafio a ser superado, retomando o delicado equilíbrio entre ações tradicionais e transgressoras vividas em *Pé de Moleque*, a fim de assegurar, mesmo em um contexto de originalidade, a expressão de minha singularidade por meio do Choro.

5.4.3. Contextualização: Problematização

Como sugerido no capítulo do modelo exploratório, a problematização consiste em situar as inquietações artísticas no mundo acadêmico e artístico. Na ausência de referências diretas, minha primeira opção foi discutir minhas inquietações à luz de outros músicos que já enfrentaram — ou enfrentam — desafios similares aos meus neste processo. Percebi, contudo, que esse não seria o melhor caminho a seguir, mas sim discutir o meu desafio nesta composição à luz de outra composição minha; ou seja, situar minha inquietação no mundo da minha própria produção artística.

Passos Largos não pode ser considerada minha estreia como compositor no âmbito do Choro. Fazem parte do primeiro álbum do Samuel Pompeo Quinteto, intitulado [Que Descaída](#) (2016), três composições de minha autoria: *Cave Du 38 Riv*, *Janeiro 15* e *Rio Acima*. As percepções que orientaram estas criações já refletiam minhas inquietações oriundas de *De Cachimbo*, como o desejo de desvencilhar-me do sentimento de estagnação, a busca por

novas práticas e, conseqüentemente, a busca por uma expressão criativa própria. Porém, estas composições estavam calcadas em conceitos criativos-performáticos absolutamente subjetivos. Devo enfatizar e lembrar que, à altura da concepção destas obras, minhas buscas pela flexibilização das práticas tradicionais do Choro eram puramente intuitivas. Neste sentido, *Passos Largos* diferenciou-se das práticas anteriormente descritas em todos os aspectos.

Lançado em 2022, o segundo álbum de meu grupo — para o qual *Passos Largos* empresta o nome — foi idealizado após o início das minhas pesquisas no doutorado. Por conseguinte, estas experimentações criativas já contavam com o respaldo de alguns dos conceitos delineados neste documento de tese. Esta diferenciação dos âmbitos criativos nos quais os álbuns estiveram inseridos resultou em obras autorais com distinções conceituais. Este trabalho de investigação não tem a intenção de realizar aprofundadas comparações entre os álbuns, apenas ilustrar as diferenciações dos preceitos que fundamentaram meus experimentos em momentos distintos. Para isso, farei algumas considerações sobre duas obras específicas: *Rio Acima*, presente no álbum intitulado *Que Descaída*, e *Passos Largos*, faixa-título do segundo álbum do meu grupo e a composição escrutinada nesta seção.

Rio Acima foi composta em 2015, nos primórdios das experimentações do meu grupo. Esta obra é baseada na composição do saxofonista e arranjador Oliver Nelson⁶⁸ intitulada *Cascades* (1961). Em linhas gerais, minhas experimentações em *Rio Acima* se fundamentaram na aplicação do processo advindo da música de concerto denominado imitação⁶⁹, usualmente realizado por movimentos contrários ou por inversão (GROVE, 2009). Sob o aspecto formal, não efetuei mudanças em relação à obra original de Nelson. A improvisação foi executada segundo os parâmetros mais usuais nas práticas jazzísticas, ou seja, novas melodias construídas sobre as harmonias existentes da música, seguindo a estrutura do tema apresentado (BERENDT; HUESMANN, 2009). As alterações mais significativas foram realizadas na estrutura harmônica, resultando em uma progressão de acordes mais densa. Este

⁶⁸ Oliver Edward Nelson foi um renomado saxofonista, arranjador e compositor de jazz dos EUA. Destacou-se com o álbum “The Blues and The Abstract Truth” (1960/1961), incluindo a icônica “Stolen Moments”. Após uma carreira prolífica, mudou-se para LA, contribuindo em trilhas sonoras e arranjos para filmes e programas de TV. Faleceu em 1975, aos 43 anos. Fonte: Wikipédia (https://pt.wikipedia.org/wiki/Oliver_Nelson). Acessado em 10 de abril de 2024.

⁶⁹ Imitações na música ocorrem frequentemente com movimento contrário ou inversão das partes. Bach, Haydn, Mozart e Beethoven oferecem exemplos ricos em suas obras. Estudantes devem conhecer esses recursos contrapontísticos para alcançar excelência na composição. Essa prática é documentada em obras de teóricos como Baltiferrri, Fux e outros (GROVE, 2009).

experimento visou aproximar as características harmônicas do arranjo comumente observadas no Choro. O Vídeo Exemplo 36 apresentará sincronicamente a obra de Nelson e o resultado advindo de minhas experimentações em *Rio Acima*.

Vídeo Exemplo 36: imitação melódica contrária em *Rio Acima*.

The image displays a musical score for the piece 'Rio Acima'. It is divided into two systems. The first system shows the 'Cascades' part on a treble clef staff and the 'Rio Acima' part on a bass clef staff. The 'Rio Acima' part begins with a dynamic marking of *f*. The second system starts at measure 5 and continues with both parts. A yellow callout box with the text 'IMITAÇÃO MELÓDICA CONTRÁRIA EM RIO ACIMA' points to the 'Rio Acima' staff in the second system. To the right of the score, the text 'VÍDEO EXEMPLO' is written in red.

Fonte: elaboração própria.

Como supradito, *Passos Largos* foi composta em 2021, em meio às minhas investigações doutorais, a partir de percepções subjetivas despertadas pelo tema *Giant Steps*, de John Coltrane. Trata-se, portanto, de uma obra concebida sob um olhar já impregnado por muitos dos conceitos abordados neste documento de tese. Ao contrário de *Rio Acima*, a diferenciação das elaborações propostas em *Passos Largos* pode ser notada em todos os aspectos desta criação, sejam eles formais, melódicos ou harmônicos. Farei uma explanação pontual sobre estas distinções, que serão escrutinadas de maneira mais aprofundada ainda neste capítulo.

Sob o aspecto formal, a estrutura de *Passos Largos* distanciou-se totalmente da forma utilizada por Coltrane em *Giant Steps*, alinhando-se a forma rondó expandida utilizada, por exemplo, em *Naquele Tempo* e *Pé de Moleque*. Sob o aspecto melódico, todos os atributos pertinentes à composição de Coltrane foram abandonados. Dessa forma, tanto do ponto de vista formal quanto melódico, estas abordagens se distinguem notavelmente daquelas encontradas em *Rio Acima*. As referências à obra de Coltrane podem ser verificadas no âmbito

harmônico das seções **A** e **B**. Em *Passos Largos*, idealizei uma estrutura harmônica na qual todos os acordes de *Giant Steps* foram realocados por meio do procedimento advindo da música de concerto denominado ‘aumento ou diminuição melódica’. Neste processo, as melodias podem ser estendidas ou encurtadas em termos de valores temporais, sendo um recurso frequentemente utilizado, em especial, nas fugas (KENNEDY; BOURNE, 2004). Porém, no Vídeo Exemplo 37, a aplicação desta ferramenta nas seções **A** e **B** de *Passos Largos* é notada diversamente, na estrutura harmônica, transgredindo com isso as práticas usuais deste cânone da música de concerto.

Vídeo Exemplo 37: transgressão canônica na âmbito da estrutura harmônica de *Passos Largos*.

The image displays a musical score for 'Passos Largos' in 4/4 time, featuring three staves of 'Giant Steps' chords. The first staff shows measures 1-5 with chords B, D⁷, G, B^{b7}, E^b, and Am⁷ D⁷. The second staff shows measures 6-11 with chords E^b, F^{#7}, B, Fm⁶, B^{b7}, E^b, and Am⁷. The third staff shows measures 12-14 with chords C^{#m7}, F^{#7}, and B. A yellow callout box highlights the text: 'TRANSGRESSÃO CANÔNICA E RECONFIGURAÇÃO HARMÔNICA EM PASSOS LARGOS'. To the right of the score, the text 'VÍDEO EXEMPLO' is written in red.

Fonte: elaboração própria.

Assim sendo, a singularidade desta composição manifesta-se pela perceptível alteração das atitudes envolvidas em meus processos exploratórios. Enquanto em *Rio Acima* minhas buscas pela expressividade ainda se mantinham próximas a parâmetros criativo-performáticos convencionais, em *Passos Largos* meus experimentos passaram a deliberadamente desafiar expectativas estabelecidas, imprimindo aos experimentos desta obra inédita um evidente caráter transgressivo.

5.4.4. Transgressão: Extrapolação Canônica

Em *Passos Largos*, algumas das experimentações realizadas em outras obras presentes neste documento de tese receberam novas abordagens, notadamente, nos âmbitos formal e harmônico. Começarei minha exposição das rupturas aos processos canônicos abordando inicialmente o aspecto formal.

Em meus experimentos, reconfigurei a forma rondó, desafiando o tratamento harmônico convencionalmente utilizado. Segundo Almeida (1999), as seções **B** e **C** têm um caráter contrastante, geralmente obtido por meio de modulações tonais. Bessa (2005) complementa este argumento esclarecendo que, numa obra cuja tonalidade é Dó Maior, a seção **B** seria escrita em Sol Maior (V^o) e a seção **C**, em Fá Maior (IV^o). Em minhas reconfigurações, estas ideias foram abandonadas nas seções **A** e **B**, e a estrutura harmônica de *Giant Steps* passou a ser utilizada como base para a construção harmônica de *Passos Largos*. Na seção **C** da composição, optei pela manutenção do caráter contrastante, mas ao invés da modulação tradicional para o quarto grau da tonalidade principal (IV^o), optei pelo modo relativo menor (eólio). Para além da ruptura com os tradicionais contrastes tonais entre as seções, uma nova transgressão foi empregada: a modificação dos tipos de acordes utilizados.

Como supra referido, os acordes no Choro tradicional são compostos principalmente por tríades e tétrades básicas e os movimentos cadenciais harmônicos mais comuns são aqueles realizados por meio de dominantes individuais (V – I), sendo raro o uso de dominantes individuais (BESSA, 2005). No entanto, realizei reconfigurações harmônicas em *Passos Largos* que imputaram a todas as seções características que afastaram a sonoridade da composição destes cânones. Além das extrapolações harmônicas supramencionadas, mais uma vez estabeleci espaços dedicados exclusivamente às improvisações, seguindo as características distintivas pertinentes a este aspecto já abordadas em outras obras deste documento de tese. Uma nova extrapolação aos cânones foi efetuada na seção **C** a partir da confluência de elementos musicais distintos. Neste processo, desenvolvi duas melodias (um tema principal e um contracanto) com características melódicas que evocam a música de concerto de tradição europeia. É fundamental destacar que o contracanto é uma característica interpretativa presente tanto na música de concerto quanto no Choro (ALMEIDA, 1999; BESSA, 2005; BORGES; VOLPE, 2020; CORREA, 2018; GROVE, 2009; KENNEDY; BOURNE, 2004; SCHOLÉS,

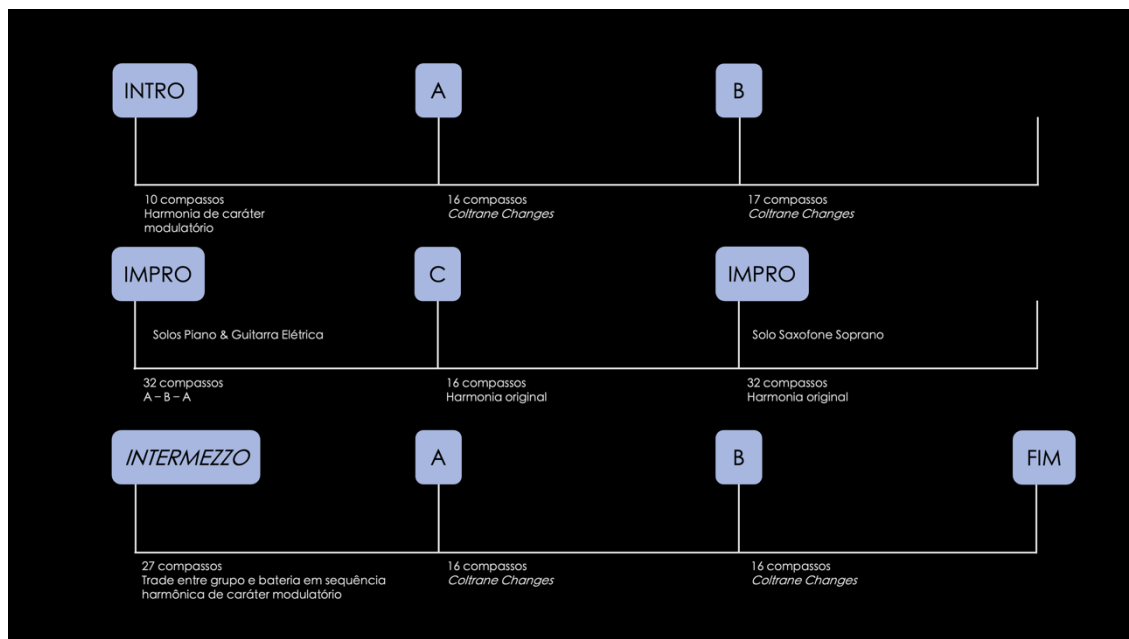
1973; SOARES, 2001), fundamentando minhas hibridações de elementos musicais distintos como apontado anteriormente.

Nesse contexto, *Passos Largos* sintetizou os resultados de uma obra permeada por conceitos e abordagens transgressoras exploradas durante a jornada em busca da minha Voz Artística. Ao integrá-las às minhas percepções sobre a fusão de diversos ambientes musicais, previamente discutida neste documento de tese, a decisão de abandonar procedimentos canônicos associados ao Choro tornou-se uma singela consequência nesta criação. Em contraste com as outras obras analisadas nesta tese, nas quais os meus experimentos foram aplicados à releitura de obras já existentes, as transgressões e confluências artísticas observadas em *Passos Largos* revelaram novas possibilidades para a realização de recombinações artísticas de cânones do Choro, do *jazz* e da música ocidental de concerto em prol da criação de obras originais inéditas.

5.4.5. Transgressão: Experimentação

Como supracitado, utilizei em *Passos Largos* a forma rondó presente em outras obras abordadas neste documento de tese. Embora existam pequenas variações na disposição das seções, a Figura 12 corrobora a consolidação da forma de rondó expandida na qual estão incluídas recorrentemente — embora não obrigatória — *Introduções*, seções dedicadas exclusivamente à improvisação e *Intermezzos*.

Figura 12: forma rondó expandida em *Passos Largos*.



Fonte: elaboração própria.

Meus experimentos em *Passos Largos* foram efetuados já a partir de sua *Introdução*, por meio de recombinações de elementos melódicos intrínsecos junto a procedimentos harmônicos inusitados no Choro. Para tanto, explorei amalgamações de motivos melódicos construídos a partir de células rítmicas básicas (apresentadas na Figura 3), uma linha de contraponto e uma progressão harmônica — advinda de *Giant Steps* — que evidenciou a exploração das inversões nos acordes. Devo lembrar que as células rítmicas básicas, o contracanto e as inversões de acordes são características fundamentais do Choro tradicional. Dessa forma, os resultados deste experimento podem sugerir novas maneiras de recombinações artísticas entre cânones de gêneros musicais distintos. O Vídeo Exemplo 38 demonstra o resultado destes experimentos na *Introdução* de *Passos Largos*.

Vídeo Exemplo 38: novas formas de recombinações artísticas em *Passos Largos*.

VÍDEO EXEMPLO

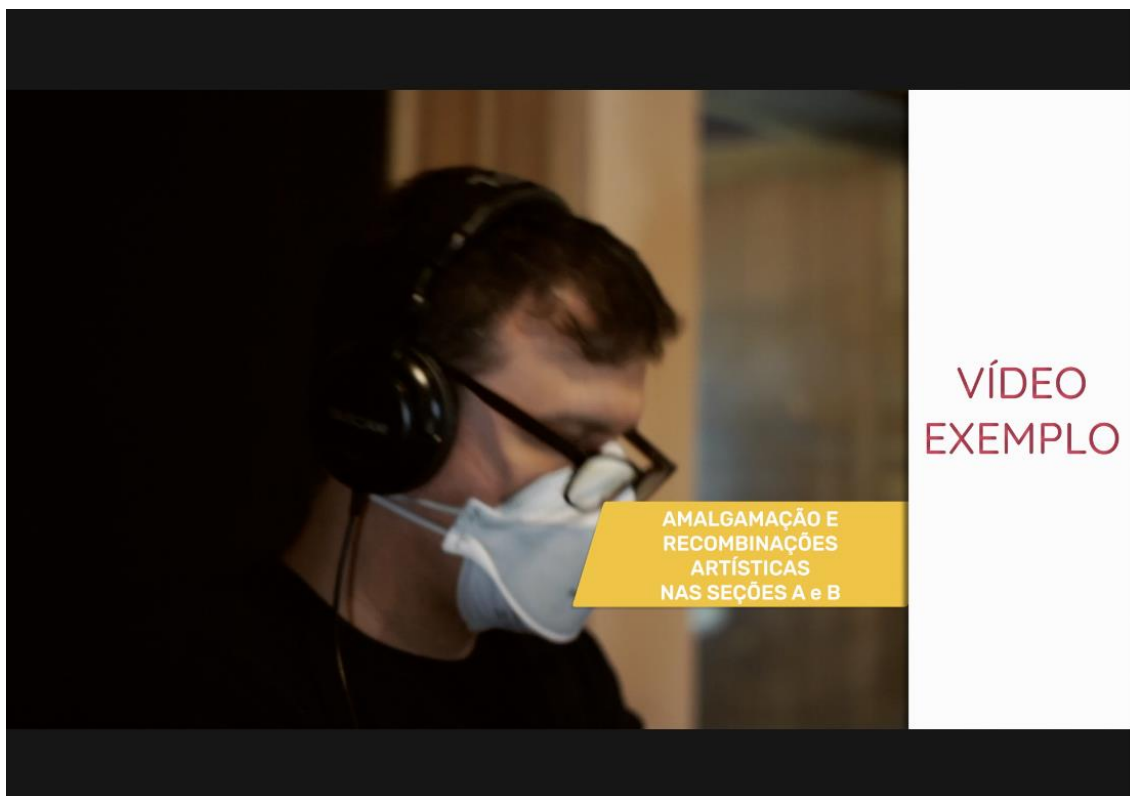
NOVAS FORMAS DE RECOMBINAÇÕES ARTÍSTICAS EM PASSOS LARGOS

Fonte: elaboração própria.



Na seção **A**, o caráter híbrido observado na Introdução de *Passos Largos* foi preservado e novas rupturas aos cânones podem ser observadas. Minha primeira transgressão neste trecho diz respeito ao abandono do caráter contrastante entre seções, obtido por meio de modulações tonais, comumente utilizado na forma rondó tradicional já discutida nesta tese. A seção **B** de *Passos Largos* apresentou características inspiradas nas fugas tonais, atuando como uma grande resposta às ideias apresentadas na seção **A**. Novas intersecções de elementos podem ser notadas, por exemplo, pela manutenção do uso das células rítmicas básicas nas melodias e convenções rítmicas, bem como na recorrência do contracanto, que neste excerto foi amalgamado à progressão harmônica de *Giant Steps*. Destaca-se, ainda, minha reorganização dos acordes supracitados, executada por meio do procedimento conhecido como 'aumento ou diminuição melódica'. O Vídeo Exemplo 39 exemplifica como esses procedimentos foram aplicados em meus experimentos.

Vídeo Exemplo 39: amalgamação e recombinações artísticas nas seções **A** e **B** de *Passos Largos*.



Fonte: elaboração própria.

Após a exposição das primeiras seções da composição (**A** e **B**), foram inseridas duas seções dedicadas aos improvisos do piano e da guitarra elétrica. A interpretação neste momento do arranjo se distanciou das características intrínsecas do Choro e do *jazz*, evocando novamente as peculiaridades do *samba-jazz* que já tinham sido exploradas em *Naquele Tempo* e *Pé de Moleque*. Para além da progressão *Coltrane Changes*, minhas intervenções nas práticas do grupo foram inexistentes. Dessa forma, ofereci aos músicos liberdade de criação para que pudessem construir suas *performances* improvisadas. A atuação do grupo durante essas seções de improvisos pode ser assistida no Vídeo Exemplo 40.

Vídeo Exemplo 40: improvisos baseados nas seções **A** e **B** de *Passos Largos*.



Fonte: elaboração própria.



Ao final das seções de improvisos, a seção **C** de minha composição é apresentada. Mencionei a pouco que, apesar da retomada do caráter contrastante desta seção, em minhas reconfigurações este resultado não foi alcançado de forma usual. Ao invés da utilização do tradicional quarto grau da tonalidade maior como novo campo tonal, usei o ambiente tonal menor do modo eólio (Bm). Neste contexto diferenciado, sugeri ao grupo uma *performance* na qual foram combinados elementos do Choro e da música de concerto de maneira sincrônica. Neste experimento, a melodia principal, baseada no Choro, combinou-se a um contracanto de linhas melódicas influenciadas pela música de concerto. O contracanto, característico de ambos os estilos, ressaltou a minha exploração das possíveis interseções entre diferentes práticas, já abordada nesta tese. Além disso, ampliei os padrões tradicionais do rondó ao introduzir uma característica modulatória nesta seção que conduzindo a composição à tonalidade de Sol Maior. Assim, meu objetivo na seção **C** foi explorar os resultados artísticos advindos da Híbridação entre diversos ambientes musicais. Esta confluência de elementos musicais pode ser assistida no Vídeo Exemplo 41.

Vídeo Exemplo 41: confluência de elementos musicais da seção **C** de *Passos Largos*.

The image displays a musical score for 'Passos Largos' in 2/4 time. The score is arranged in five systems, each with a different instrument: Soprano Sax, Guitar, Piano, Bass, and Drum. The Soprano Sax part is marked *mf* and features a complex melodic line. The Guitar part is marked *mp* and consists of a series of chords: Bm⁷, A, Em⁷, G, Gb⁷, and Bm⁷. The Piano part is marked *mp* and features a walking bass line. The Bass part is marked *mp* and features a walking bass line. The Drum part is marked *mp* and features a simple, steady rhythm. A yellow callout box with the text 'CONFLUÊNCIA DE ELEMENTOS MÚSICAIS DA SEÇÃO C PASSOS LARGOS' is positioned over the Bass staff. To the right of the score, the text 'VÍDEO EXEMPLO' is written in red.

Fonte: elaboração própria.

Após a exposição da seção **C**, mantive no espaço dedicado aos improvisos do saxofone soprano o caráter contrastante da seção anterior. Este aspecto foi ressaltado pelo abandono de todos os elementos do Choro e do samba-jazz em favor da introdução de características intrínsecas ao jazz, por exemplo, as *swing-eighties* e o *walking bass*. Além das características interpretativas, criei um ambiente harmônico inédito para esta seção de improvisos, conferindo-lhe um caráter distintivo adicional. O resultado destes experimentos pode ser assistido no Vídeo Exemplo 42.

Vídeo Exemplo 42: seção de improvisos saxofone soprano em *Passos Largos*.



Fonte: elaboração própria.

A seção seguinte deste rondó expandido retomou uma prática já utilizada em *Cliff Cliff*, ou seja, um *Intermezzo* de caráter modulatório com *performance* de *trade*. Como supracitado, os *trades* são trocas de solistas que geralmente ocorrem a cada quatro compassos, embora às vezes possam acontecer a cada dois ou oito compassos. Assim como em *Cliff Cliff*, este *trade* manteve um formato diferenciado, envolvendo a bateria e todos os outros músicos do grupo, desafiando assim as convenções estabelecidas. Essa mudança redefiniu novamente a dinâmica improvisacional do grupo, estabelecendo um diálogo musical entre a bateria e os músicos melódicos, ao invés da simples alternância entre solistas. Como resultado, obtive mais uma vez uma interação na qual as frases da bateria dialogaram com minhas ideias musicais sugeridas aos demais instrumentistas, criando uma textura sonora diferenciada. Devo enfatizar que, concomitantemente à realização do *trade*, minha abordagem introduziu também a este *Intermezzo* uma função modulatória. A *performance* do grupo durante esta seção pode ser observada no Vídeo Exemplo 43.



Vídeo Exemplo 43: Intermezzo de caráter modulatório com performance de *trade* em *Passos Largos*.



Fonte: elaboração própria.

Em seguida à realização do *Intermezzo*, todas as características performáticas observadas nas seções **A** e **B** foram retomadas, não havendo nenhum acréscimo de novos experimentos. As *performances* destas seções estão registradas no Vídeo Exemplo 44.

Vídeo Exemplo 44: reexposição das seções **A** e **B** de *Passos Largos*.



Fonte: elaboração própria.

5.4.6. Híbridação: Confluências Artísticas

Passos Largos é uma obra inédita, resultado da exploração criativa das confluências entre minha subjetividade e os conceitos absorvidos durante minhas investigações do doutoramento já discutidos nesta tese. A extrapolação dos cânones interpretativos dos distintos gêneros musicais que me influenciaram, presentes nesta obra, não seria uma novidade em minhas experimentações. No entanto, ao aplicar tais experimentos em um processo de criação artística inédita e totalmente autoral, os resultados expostos em *Passos Largos* consolidaram minhas convicções sobre a capacidade de adaptação das características intrínsecas do Choro à incorporação de seções improvisadas em estruturas formais tradicionais. Além disso, mostraram a fusão de seus traços performativos com elementos do jazz. Também evidenciaram a conexão de sua improvisação às técnicas jazzísticas e à exploração de novas abordagens harmônicas. Esses aspectos demonstram a aptidão desta música em se diversificar como forma de expressão artística hodierna. Em suma, *Passos Largos* resultou em experimentações singulares, se comparada com os outros casos já descritos, possibilitando que minha expressão artística fosse menos condicionada, resultado da extrapolação dos limites convencionais das práticas criativo-performáticas.

5.4.7. Híbridação: Mediação Simbólica

Neste documento de tese, expus nos processos de criação escrutinados até este ponto minha busca pela exploração criativa e experimental no âmbito do Choro. Estas obras exibiram minhas tentativas de transcender possíveis limitações performáticas por meio de transgressões intencionais às convenções canônicas desta música que viabilizassem a manifestação de minha Voz Artística. Neste trajeto, algumas reações positivas a estas transgressões, evidenciadas por manifestações de outros artistas, destacaram o potencial criativo e inovador destas práticas. Porém, antes de *Passos Largos*, todos os meus experimentos estiveram atrelados a obras de terceiros. Criar uma obra completamente inédita no âmbito do Choro demarcaria uma etapa significativa na busca por minha Voz Artística.

Nesse sentido, *Passos Largos* esclareceu que as realizações de transgressões aos cânones, que expressaram minha identidade artística, não comprometiam a essência das

práticas intrínsecas do Choro. Em vez disso, experienciei, na primeira pessoa, um grande potencial de reconfiguração no universo do Choro. Contudo, a experiência que vivi em *Passos Largos* também me levou a novos autoquestionamentos sobre os possíveis limites das reconfigurações em busca de uma expressividade artística única. Percebi a necessidade de demarcar, da forma mais clara possível, os limites de adaptação das características intrínsecas do Choro às novas práticas por mim propostas. Em busca destas respostas, iniciei o processo de criação de *Dodecafonando*, a última obra a ser escrutinada nesta investigação.

5.5. DODECAFONANDO⁷⁰ (SAMUEL POMPEO)

5.5.1. Contextualização: Exploração da Subjetividade

Dodecafonando respondeu às minhas inquietações em relação às limitações criativas que tive como músico de Choro. A busca por estas respostas me impulsionou a criar uma obra na qual deliberadamente afrontei estas fronteiras de forma ainda mais radical. Considerando minhas experiências anteriores no campo da música contemporânea, a escolha do procedimento composicional conhecido como dodecafonismo me pareceu apropriada. Convém lembrar ao leitor que, ao longo de minha carreira, tive longa experiência tocando música contemporânea e esta faceta do meu percurso sempre esteve distante da minha vivência como músico de Choro. A ausência de obras semelhantes no repertório de Choro e a falta de conexão direta com a música de concerto contemporânea sugeriram uma oportunidade única para explorar as convergências e transgressões artísticas que eu imaginava, além de diminuir as fronteiras entre as diversas vertentes da minha trajetória musical.

Apesar dos desafios enfrentados nas outras obras escrutinadas nesta tese, que transgrediram os cânones das músicas presentes na minha formação artística, sentia que era preciso avançar, sobretudo em relação à *Passos Largos*. Sentia que havia espaço para novos estímulos e desafios para expansão dos entendimentos sobre minha expressividade, reconhecendo que meu limite criativo ainda não havia sido alcançado e que um vasto

⁷⁰ Assista minha versão integral de *Dodecafonando* em <https://youtu.be/zOGjXQ9VWTw?si=T1CJ-tvvqYmbxeF0>. Fonte: YouTube. Acessado em 17 de abril de 2024.

território de possibilidades ainda poderia ser explorado. Assim, *Dodecafonando* representou minha tentativa de extrapolação aos meus próprios limites criativos.

5.5.2. Contextualização: Identificação de Conflitos

Como supramencionado, meu principal intuito durante a criação de *Dodecafonando* foi buscar potenciais situações limítrofes para minhas recombinações criativas em busca de uma expressão artística mais singular. A introdução de elementos dodecafônicos à composição de um Choro resultou em desafios significativos. Dentre estes obstáculos, destaco a busca pelo equilíbrio entre a tradição tonal, a manutenção da expressividade musical característica do Choro e uma suposta abordagem ‘cerebral’ imputada ao dodecafonismo. Farei uma sucinta explanação sobre este processo composicional para contextualizar esta argumentação.

Segundo Cordero (1959), o dodecafonismo foi um dos inúmeros procedimentos desenvolvidos ao longo dos séculos para explorar novas possibilidades criativas. Arnold Schoenberg definiu o dodecafonismo — ou “técnica dos doze tons” — como um procedimento composicional que utiliza uma série de doze notas diferentes, correspondentes às doze notas da escala cromática, organizadas em uma ordem específica chamada ‘série’ ou ‘fileira’. Cada nota da série deve ser utilizada antes que qualquer uma delas possa ser repetida, criando uma estrutura em que nenhuma nota tem mais importância que outra (SCHOENBERG, 2010; SCHOENBERG; STEIN, 1990).

Surgido na primeira metade do século XX como uma forma de emancipação da dissonância, este processo composicional buscava restaurar a 'ordem' e as 'tradições' perdidas com o declínio do tonalismo na transição dos séculos XIX para o XX (CORDERO, 1959; POMPEO, 2021; SCHOENBERG, 2010; SCHOENBERG; STEIN, 1990). O dodecafonismo é visto como uma maneira de garantir a organização estrutural em um contexto atonal, além de representar um avanço natural no desenvolvimento da música, proporcionando uma nova lógica composicional que poderia substituir a hierarquia tonal (SCHOENBERG, 2010; SCHOENBERG; STEIN, 1990). Contudo, críticos desse processo consideraram o dodecafonismo “sem inspiração” ou uma abordagem criativa excessivamente “intelectual” (CORDERO, 1959, p. 35). Nesta perspectiva, esses termos fariam referência à estruturação de obras com

contornos quase matemáticos, insinuando, conseqüentemente, uma possível ausência de criatividade (Ibidem).

Portanto, promover de forma orgânica a integração de elementos dodecafônicos ao Choro representou um desafio à preservação de sua identidade, às minhas buscas por inovações e à aceitação do público. Encontrar esse equilíbrio exigiu uma contínua negociação entre as convenções de cada uma destas práticas e a minha busca pela expansão criativa.

5.5.3. Contextualização: Problematização

Situar este arranjo em qualquer segmento do Choro ou da música de concerto pode ser superficial se considerarmos *Dodecafonando* como uma ruptura total no meu processo de negociação dos cânones interpretativos das práticas envolvidas neste estudo. Entre os experimentos aqui relatados, *Dodecafonando* destaca-se como a mais singular de minhas composições. Meu argumento está fundamentado, por exemplo, em pesquisas realizadas nos principais motores de busca disponíveis atualmente⁷¹, nos quais não foram encontrados registros de obras semelhantes a esta composição. Para além disto, o caráter singular de *Dodecafonando* também se evidenciou nas intersecções incomuns que estabeleci entre características intrínsecas do Choro (células rítmicas básicas, variações melódicas, frases longas), de diferentes vertentes da música de concerto de tradição europeia (dodecafonismo, pontilhismo, baixo ostinato, aumento, diminuição, imitação e inversão harmônicas e melódicas) e do *jazz* (*BG*⁷² e modalismo).

Minhas Híbridagens realizadas em *Dodecafonando* expuseram abordagens complexas que, segundo Almada (2008), aproximariam o Choro de uma das principais características das práticas dodecafônicas no Brasil: a subversão. De minha inusitada atitude transgressiva — ou, se preferirmos, subversiva — surgiu a singularidade de *Dodecafonando*.

⁷¹ Busca realizada pelo termo ‘choro dodecafonismo’ nos motores de busca Google, Amazon, Yahoo!, Bing, DuckDuckGo, AOL, Baidu, Ask.com, Yandex, Ecosia, Scopus, Google Academic, SciELO, ERIC e Academica.edu. Fonte: elaboração própria. Acessados em 19 de abril de 2024.

⁷² O *background*, de acordo com Joachim E. Berendt, são efeitos de acompanhamentos ou de fundo usados durante a execução de solistas — canto ou instrumento — conhecido no jargão profissional pela abreviação “BG” (BERENDT, 1987).

5.5.4. Transgressão: Extrapolação Canônica

Em *Dodecafonando*, meus experimentos não intentaram realizar fusões entre os postulados fundamentais do Choro e outras práticas, nem muito menos descartá-las. Em minha composição, esses procedimentos canônicos foram expandidos, remoldados e, sempre que possível, extrapolados. Fabris argumenta que, apesar de forças contrárias ao uso de novos recursos interpretativos, a “inserção de novos valores é preciosa” e essencial para o incremento do Choro (2005, p. 32). *Dodecafonando* demonstrou como esses ‘novos valores’, advindos de outras esferas musicais, podem impulsionar novas reconfigurações e recombinações.

A partir das confluências supramencionadas, minha composição apresentou recombinações que foram além da simples expansão da forma rondó. Ela passou a adotar uma estrutura inédita, composta por três seções introdutórias improvisadas, seguidas por três seções principais distintas (**A**, **B** e **C**), duas seções transitórias (*Intermezzos*), além de três seções dedicadas exclusivamente à improvisação e uma **Coda**. Utilizei, também, métricas pouco convencionais ao Choro, como seções de dez, doze, quatorze, dezesseis e vinte compassos, além de formas métricas ímpares (7/4), desafiando entendimentos tradicionais dessa música. Na construção harmônica de *Dodecafonando*, afastei-me do Choro tradicional ao hibridar técnicas dodecafônicas e modais, criando uma atmosfera harmônica atonal-modal. Complementarmente, utilizei inversões em acordes com tensões acima da sétima, outra extrapolação as práticas harmônicas convencionais do Choro.

Em suma, em *Dodecafonando*, busquei não apenas expandir, mas remodelar e transcender os postulados fundamentais do Choro. Esta obra revelou como a inserção de novos valores, oriundos de diferentes esferas musicais, pode impulsionar reconfigurações e recombinações inovadoras. Por meio desta sinergia criativa, minha composição não apenas ampliou, mas mostrou possíveis redefinições para os limites do Choro, demonstrando sua capacidade de evoluir e se adaptar às influências hodiernas.

5.5.5. Transgressão: Experimentação

Minhas experimentações em *Dodecafonando* exploraram a teoria da dodecaфония, formulada por Arnold Schoenberg no início do século XX. Devo lembrar que a sequência

resultante do uso das doze notas em uma oitava pode ser empregada sequencialmente (em termos melódicos) ou simultaneamente (em termos harmônicos), com liberdade para escolha entre diferentes oitavas e ritmos (POMPEO, 2021, p. 162). Em meus experimentos, priorizei a utilização do aspecto harmônico para minha série dodecafônica, exposta na Figura 13.

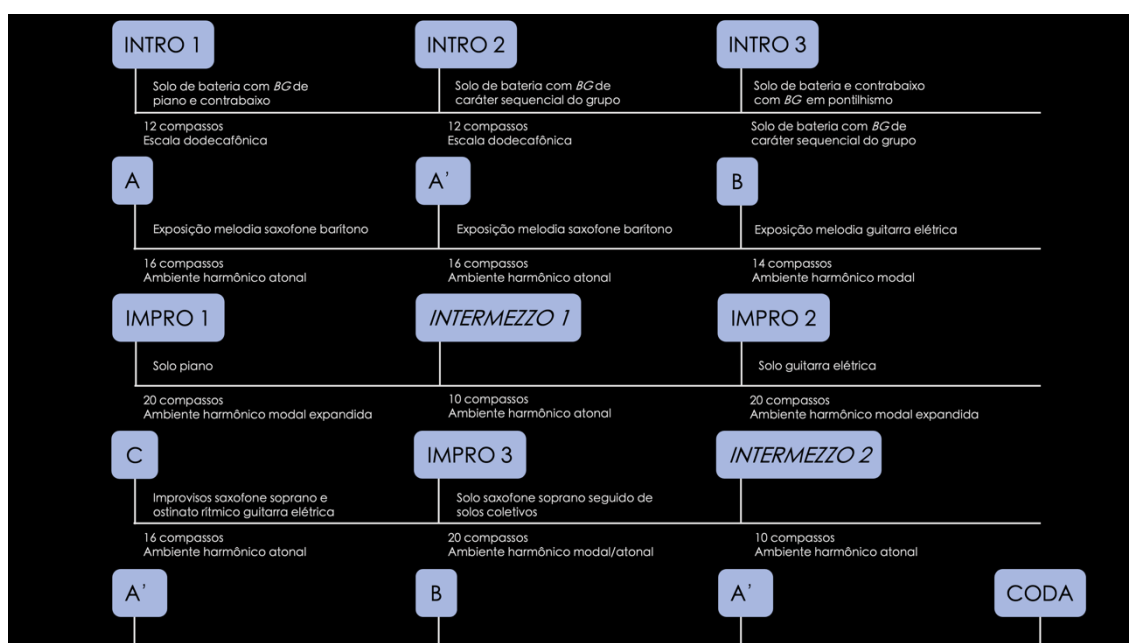
Figura 13: sequência dodecafônica elaborada em *Dodecafonando*.



Fonte: elaboração própria.

Como supra referido, *Dodecafonando* possui uma estrutura formal não usual ao Choro. Em seu formato tradicional, as seções comumente contêm 16 compassos cada (forma rondó), bem como introduções, **Codas** e, de forma menos recorrente, *cadenzas* e transições entre as seções (POMPEO, 2021, p. 163). Porém, em minha composição, a estrutura formal (Figura 14) apresentou três seções denominadas “Introdutórias” (de caráter improvisatório), três seções principais de caráter contrastante (**A**, **B** e **C**), três seções de improvisação, duas seções *Intermezzo* e a **Coda** (Ibidem, p. 163-164).

Figura 14: forma rondó expandida reconfigurada em *Dodecafonando*.



Fonte: elaboração própria.



Para além de estrutura formal, o aspecto inusitado de *Dodecafonando* pode ser notado desde sua introdução. Realizada em três subdivisões — uma prática rara no Choro — apresentei na primeira seção da introdução minha seqüência dodecafônica, executada em uníssonos pelo piano e o contrabaixo, atuando como um ‘BG’ para o solo livre da bateria (POMPEO, 2021, p.164). Na segunda seção, introduzi novos instrumentos ao arranjo (guitarra elétrica e saxofone soprano) e o ‘BG’ para o solo de bateria ganhou contornos sequenciais (Ibidem, p.164). Na terceira seção da introdução, as improvisações passam a ser executadas pelo contrabaixo e a bateria. Porém, neste ponto, imputei ao ‘BG’ deslocamentos temporais entre os instrumentos que remeteram sua execução ao processo composicional intitulado pontilhismo⁷³ (Ibidem, p.164). Por fim, a introdução do saxofone barítono a este trecho proporcionou uma variação no timbre do arranjo. O Vídeo Exemplo 45 compartilha o resultado destas experimentações nas seções introdutórias de *Dodecafonando*.

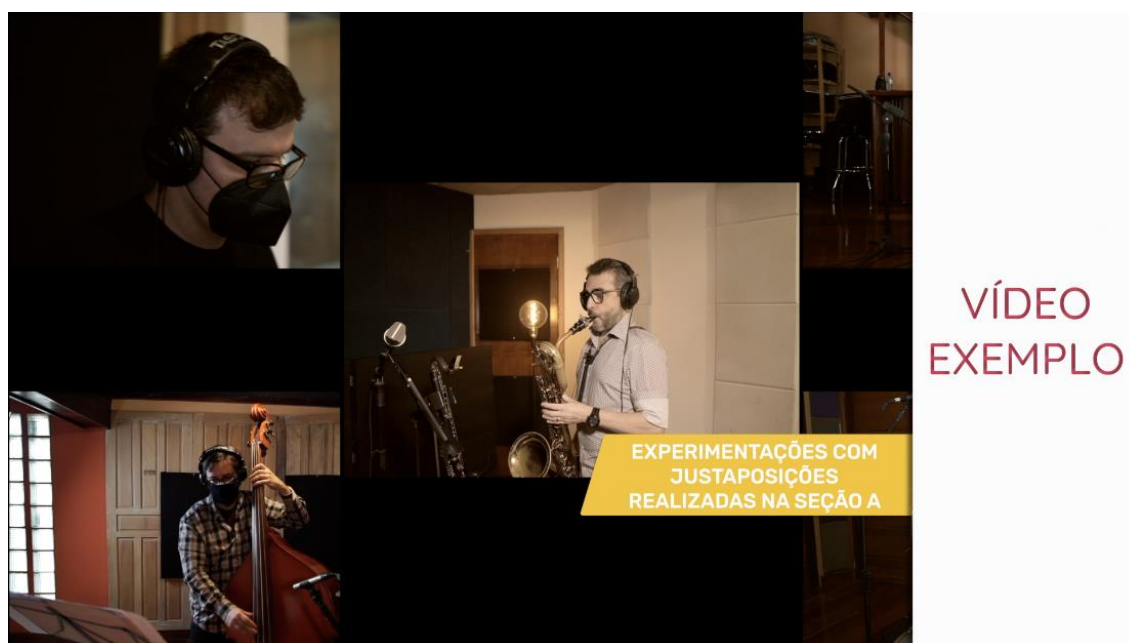
Vídeo Exemplo 45: introdução de caráter improvisatório em *Dodecafonando*.

Fonte: elaboração própria.

⁷³ Estilo composicional desenvolvido no século XX que se baseia no isolamento das notas musicais por meio da criação de seqüências melódicas não lineares. As texturas musicais resultantes seriam semelhantes aos da técnica de pintura desenvolvida no final do século XIX que recebe o mesmo nome (POMPEO, 2021).

Na seção **A** de *Dodecafonando*, visei explorar justaposições entre os elementos dodecafônicos e características intrínsecas do Choro. Esta abordagem foi utilizada, por exemplo, na melodia principal desta seção. Apresentada pelo saxofone barítono, minha melodia expõe inúmeros atributos interpretativos do Choro, como variações e combinações das células rítmicas básicas (Figura 3) e a ocorrência de frases longas (POMPEO, 2021, p. 165). O acompanhamento realizado pelo piano, guitarra, contrabaixo e bateria reflete essas características rítmicas do Choro. A estrutura harmônica foi baseada em acordes dominantes de um único tipo ($V^{7b13\#11}$) e foram construídos sobre minha sequência dodecafônica apresentada nas seções Introdutórias (Ibidem, p. 167). Para estabelecer uma quadratura de 16 compassos, introduzi uma micro ambientação tonal nos últimos compassos desta seção, buscando harmonizar minha abordagem atonal com elementos mais comuns ao contexto harmônico do Choro (Ibidem, p. 167). Além disso, a linha melódica por mim sugerida ao piano e ao contrabaixo incorporaram características tradicionais do Choro, como a prática da inversão dos acordes na “baixaria” (Ibidem, p. 167-168). No Vídeo Exemplo 46, compartilhei os resultados de minhas experimentações na seção **A**.

Vídeo Exemplo 46: experimentações com justaposições realizadas na seção **A** de *Dodecafonando*.



Fonte: elaboração própria.

Em seguida, na seção **A'**, introduzi duas variações de elementos rítmico-melódicos à composição. Na primeira variação, inseri à interpretação da guitarra elétrica um



acompanhamento baseado nas células rítmicas básicas do Choro (célula **B**, Figura 3) (POMPEO, 2021, p. 168). Para além disto, adicionei novos acordes à execução deste instrumento com o intuito de destacar as tensões presentes no âmbito harmônico deste excerto da composição. É importante ressaltar que as práticas tradicionais do Choro evitam geralmente o uso de tensões acima da sétima nos acordes, especialmente os de função dominante (FABRIS, 2005; PALOPOLI, 2018). A segunda variação implicou na execução de uma nova linha de 'baixaria' pelo piano e contrabaixo por meio da célula rítmica básica **E** (Figura 3) (POMPEO, 2021, p. 169). Porém, nesta 'baixaria', efetuei amálgamas com o procedimento advindo da música de concerto de tradição europeia conhecido por movimentos contrários contínuos⁷⁴, uma técnica ligada aos princípios do contraponto (POMPEO, 2021, p. 169). Estas mudanças introduziram complexidade e textura à composição, incorporando elementos característicos do Choro e princípios do contraponto na execução musical do grupo. No Vídeo Exemplo 47, é possível visualizarmos o resultado destas experiências da seção **A'**.

Vídeo Exemplo 47: experimentações com justaposições realizadas na seção **A'** de *Dodecafonando*.

The image displays a musical score for five instruments: Baritone Sax, Guitar, Piano, Bass, and Drum. The score is written in 2/4 time and features complex rhythmic patterns and chord changes. A yellow box highlights the text "EXPERIMENTAÇÕES COM JUSTAPOSIÇÕES REALIZADAS NA SEÇÃO A'". The text "VÍDEO EXEMPLO" is written in red on the right side of the score.

Fonte: elaboração própria.

⁷⁴ Consiste na movimentação simultânea de duas vozes em direções opostas. Trata-se de uma técnica ligada aos conceitos do contraponto, um conjunto de diretrizes que visam "regular os intervalos gerados em determinado ponto" de uma obra por meio de princípios "estabelecidos de antemão e reconhecidos como esteticamente satisfatórios" desde quando "a ideia da polifonia foi introduzida na arte musical da civilização ocidental" (KRENEK, 1958, n.p.).

Na seção **B**, sugeri mudanças substanciais às características performáticas do grupo. A nova melodia apresentada passou a ser executada pela guitarra elétrica por meio de nova combinação de células rítmicas básicas do Choro (POMPEO, 2021, p. 169). Decidi reintroduzir o 'BG' neste excerto, executado pelo piano e saxofone barítono, em uma interpretação similar ao pontilhismo presente na terceira seção introdutória. Entretanto, nesta nova sugestão interpretativa para o 'BG', ressaltai a execução da célula rítmica básica **A** (Figura 3) (Ibidem, p. 170). Efetuei mudanças também no padrão rítmico executado pela bateria, que se tornou menos denso, sem nenhuma associação com as células rítmicas anteriores (Ibidem, p. 171). Ainda nesta seção, empreguei o baixo ostinato, executado pelo piano e contrabaixo, um procedimento que consiste na repetição, constantemente, de frase ou fragmento rítmico sob figuras, ou harmonias executadas por outros instrumentos (Ibidem, p. 171). Porém, em sua realização, ressaltai as inversões de baixo, um procedimento peculiar ao Choro tradicional, conforme mencionado anteriormente.

Em termos harmônicos, incorporei elementos do *jazz* modal, procedimento no qual certas escalas passam a orientar a elaboração das melodias ou solos, em contraste com as progressões harmônicas mais típicas de outras abordagens jazzísticas (POMPEO, 2021, p. 171). Esta reconfiguração acabou trazendo à composição o contraste “entre seções” presente nas práticas tradicionais do Choro (Ibidem, p. 172). Todavia, neste experimento, esta característica foi obtida não por meio de modulações tonais, mas de uma completa inovação do ambiente harmônico (modal). O Vídeo Exemplo 48 compartilha o resultado destas experimentações na seção **B**.

Vídeo Exemplo 48: reconfigurações artísticas realizadas na seção B de *Dodecafonando*.

The image displays a musical score for a jazz ensemble. The instruments listed are Baritone Sax, Guitar, Piano, Bass, and Drum. The score is in 2/4 time and features various dynamic markings such as *mp*, *f*, and *mf*. A yellow box with the text "RECONFIGURAÇÕES ARTÍSTICAS REALIZADAS SEÇÃO B" is overlaid on the score, indicating the specific section of interest. To the right of the score, the text "VÍDEO EXEMPLO" is written in a large, red, sans-serif font.

Fonte: elaboração própria.

A primeira seção de improvisos de *Dodecafonando* foi executada pelo piano em um contexto harmônico similar à seção anterior. Contudo, ao utilizar a técnica denominada aumento ou diminuição melódica, recurso que permite alterações nos valores temporais das melodias (KENNEDY; BOURNE, 2004), acrescentei quatro novos compassos a forma deste excerto (POMPEO, 2021, p. 173). Como observado em outras obras escrutinadas neste documento de tese, minhas interferências à *performance* do grupo neste trecho dedicado à improvisação limitou-se a proposição da forma e do contexto harmônico. Assim, as interpretações dos músicos voluntariamente se afastaram do Choro tradicional e passaram a alinhar-se às práticas que fundiram a improvisação jazzística a elementos rítmicos brasileiros. Estas realizações tornaram-se mundialmente conhecidas como *samba-jazz*, *brazilian jazz*, ou simplesmente, música instrumental brasileira (BASTOS; PIEDADE, 2006). Esta seção de improvisos, partilhada no Vídeo Exemplo 49, revela os resultados destas experimentações.

Vídeo Exemplo 49: primeira seção de improvisos em *Dodecafonando*.



Fonte: elaboração própria.

Neste novo segmento do arranjo, o primeiro *Intermezzo*, apresentei uma nova melodia construída em dois períodos. No primeiro, utilizei o procedimento conhecido como ‘imitação’⁷⁵ (POMPEO, 2021, p. 173). Logo após, o desenvolvimento de um novo período melódico foi apresentado nesta seção: um uníssono entre a guitarra elétrica e o saxofone soprano (Ibidem, p. 173). Neste experimento, procurei fazer uma clara referência à linha melódica comumente atribuída ao violão de sete cordas na execução da “baixaria” no Choro (Ibidem, p. 173). O resultado deste experimento é compartilhado no Vídeo Exemplo 50.

⁷⁵ Invenções em duas partes que frequentemente começam com a imitação do motivo de abertura, ou seja, a segunda parte entra com uma repetição após o primeiro motivo ser apresentado isoladamente. A imitação geralmente ocorre no intervalo de uma oitava, ou uma quarta abaixo, ou uma quinta acima da declaração original (ou seja, na dominante), para se ajustar ao contexto harmônico por meio do qual a tonalidade deve ser firmemente estabelecida (KRENEK, 1940).

Vídeo Exemplo 50: realização da 'imitação' em *Intermezzo* de *Dodecafonando*.

VÍDEO EXEMPLO

The image displays a musical score for three instruments: Saxophone, Guitar, and Piano. The score is in 2/4 time and features dynamic markings (f) and a yellow highlight box with the text 'IMITAÇÃO' EM INTERMEZZO DE DODECAFONANDO. The saxophone part starts with a rest, followed by a melodic line. The guitar part plays a rhythmic pattern. The piano part plays a melodic line. A vertical green line marks the beginning of the 'imitação' section.

Fonte: elaboração própria.

Sob o aspecto harmônico, mantive neste primeiro *Intermezzo* o caráter atonal/modal da composição (POMPEO, 2021, p. 174). Minhas experiências mais uma vez exploraram as possíveis convergências entre estes ambientes harmônicos e as inversões nos acordes, uma característica intrínseca do Choro, que foi realçada neste excerto pelas linhas de caráter melódico do piano e contrabaixo (Ibidem, p. 174). Ademais, a partir de um dos acordes derivados da minha sequência dodecafônica, criei uma sequência harmônica estruturada em cinco contextos modais distintos (Ibidem, p. 174). Compartilharei o resultado destes experimentos no Vídeo Exemplo 51.

Vídeo Exemplo 51: hibridizações interpretativas em *Intermezzo* de *Dodecafonando*.

2

Pno.

G7($\flat 13$)/C# Bm⁶ C7($\flat 13$)/B \flat Bm/G#

A. Bass

Dr.

HIBRIDIZAÇÕES INTERPRETATIVAS EM INTERMEZZO DE DODECAFONANDO

VÍDEO EXEMPLO

Fonte: elaboração própria.

Sob o aspecto rítmico, minhas melodias exploraram a célula rítmica **A** e sua variação **A+A** (Figura 3) em todos os compassos desta seção (POMPEO, 2021, p. 175). Efetuei, ainda, variação timbrística neste *Intermezzo* por meio da mudança do saxofone barítono para o saxofone soprano (Ibidem, p. 175). Com a utilização destas ferramentas interpretativas, tive em vista enfatizar o caráter híbrido de minhas reconfigurações, ressaltando minhas influências advindas da música de concerto de tradição europeia. Como meio de ressaltar as Hibridizações realizadas neste excerto, concluí este *Intermezzo* inserindo uma cadenza de dois compassos que marcou o início da nova seção dedicada aos solos improvisados, executados agora pela guitarra elétrica (Ibidem, p. 175).

Nesta segunda seção de improvisos, foram reiterados elementos como o uso de tensões incomuns à harmonia, o distanciamento das interpretações do contrabaixo e da bateria do Choro tradicional em favor do samba, e a fusão de harmonias do *jazz* com ritmos brasileiros (POMPEO, 2021, p. 176). O Vídeo Exemplo 52 partilha o resultado dos experimentos neste primeiro *Intermezzo*, bem como a *performance* do grupo na segunda seção de improvisos de *Dodecafonando*.

Vídeo Exemplo 52: primeiro *Intermezzo* e segunda seção de improvisos em *Dodecafonando*.



Fonte: elaboração própria.

Um novo trecho iniciou-se, a seção **C**, no qual explorei a fusão de elementos musicais distintos nesta composição. Isso foi evidenciado pela coexistência da improvisação ao saxofone soprano (*jazz*) junto ao ostinato rítmico realizado pela guitarra elétrica (música clássica) (POMPEO, 2021, p. 176). Compartilharei este experimento no Vídeo Exemplo 53.

Vídeo Exemplo 53: fusão de elementos musicais distintos em *Dodecafonando*.

Fonte: elaboração própria.



Reforcei as Híbridações desta seção (C) por meio da introdução de um novo motivo melódico pelo piano e o contrabaixo, na qual empreguei a técnica de aumento ou diminuição melódica supra referida, agora aplicada de fato a melodia (POMPEO, 2021, p. 177). A aplicação deste procedimento nesta seção conferiu ao grupo uma sonoridade peculiar à música de concerto da tradição europeia. Em relação à estruturação harmônica deste excerto, minha inspiração adveio da sequência harmônica de “Impressions” (John Coltrane) (Ibidem, p. 177). Porém, em minhas experimentações, está sequência harmônica recebeu adaptações para o modo Menor Harmônico e Dórico (Ibidem, p. 178). Além disso, efetuei significativas mudanças nas características timbrísticas ao sugerir a dissolução da condução rítmica da bateria. Se por um lado, a junção da *performance* da bateria aos desenhos melódicos nas vozes graves aproximaram este excerto da sonoridade do Choro (SANTOS, 2001), por outro a ausência de instrumentos percussivos distanciou estas práticas dos cânones interpretativos desta música (POMPEO, 2021, p. 178). No Vídeo Exemplo 54 será possível assistirmos o resultado destas experimentações na seção C.

Vídeo Exemplo 54: Híbridação de elementos musicais distintos em *Dodecafonando*.

VÍDEO EXEMPLO

Piano

$Dm^9/C^\#$

f

Electric Bass

HIBRIDAÇÃO ELEMENTOS MÚSICAIS DISTINTOS EM DODECAFONANDO

Drum Set

Effects on Cymbals

Fonte: elaboração própria.

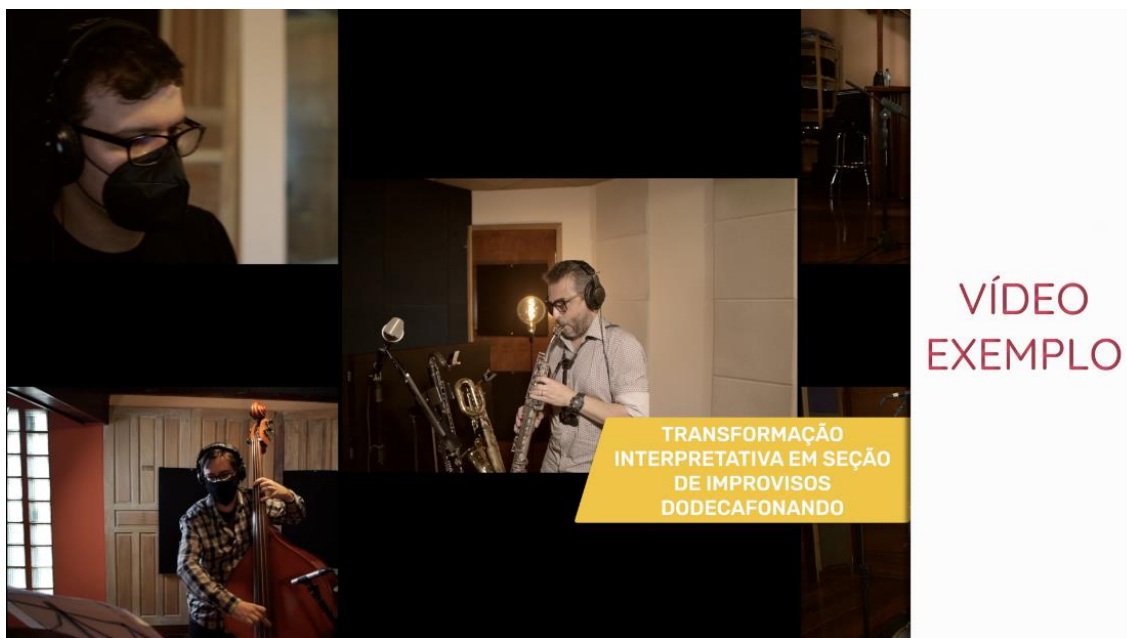
Após a seção C, introduzi um elemento inusitado na última seção de improvisos da composição. Trata-se de uma forma rítmica irregular (7/4), um procedimento considerado raro no Choro (PALOPOLI, 2018). Ao decidir utilizar métricas irregulares, imputei a este excerto



de *Dodecafonando* aspectos intrínsecos da música contemporânea (GORDON, 1950, p. 38), proporcionando novo distanciamento intencional das práticas tradicionais do Choro. Modifiquei também a estrutura harmônica da seção, adicionando o modo Mixolídio aos modos Menor Harmônico e Dórico (POMPEO, 2021, p. 179). Assim, estes experimentos resultaram em duas subseções distintas, cada qual contendo alterações no caráter harmônico, densidade rítmica e timbre.

Na primeira subseção, estabeleci um novo ambiente harmônico baseado nos modos Mixolídio e Dórico. Por meio de redução da complexidade rítmico-harmônica deste trecho, visei promover a mudança da sonoridade do grupo (POMPEO, 2021, p. 179). À medida que essa transição ocorria, gradativamente as transformações na atitude das execuções dos músicos passaram a refletir os princípios de liberdade e inovação associados ao *free jazz* dos anos 1960 (Ibidem, p. 179), um pensamento musical que “representava uma libertação, [...] um radical rompimento com clichês e convenções que faziam parte do mundo da tonalidade” (BERENDT, 1987, p. 36). Partilharei no Vídeo Exemplo 55 o efeito deste experimento.

Vídeo Exemplo 55: transformação interpretativa em seção de improvisos de *Dodecafonando*.



Fonte: elaboração própria.

Na segunda subseção, propus solos coletivos livres e a mudança métrica dos compassos de 7/4 para o formato binário tradicional do Choro (2/4), contribuindo para uma sensação de dissolução fraseológica e temporal coletivas (POMPEO, 2021, p. 180). Para além



destas modificações, sugeri a realização de um grande solo à bateria. Ao propor este experimento, confrontei e extrapolei todas as práticas e entendimentos canônicos do Choro já supracitados neste documento de tese. Este novo âmbito interpretativo será compartilhado no Vídeo Exemplo 56.

Vídeo Exemplo 56: confrontação e extrapolação de práticas e entendimentos canônicos em *Dodecafonando*.



Fonte: elaboração própria.

Após a conclusão da última seção de improvisos, inseri no arranjo uma segunda seção *Intermezzo*. Neste experimento, explorei uma variação da 'imitação' introduzida no primeiro *Intermezzo* da composição (POMPEO, 2021, p. 180), utilizando o método da 'inversão', o qual consiste em realizar mudanças melódicas opostas sem modificar a estrutura rítmica (KRENEK, 1940). Complementarmente, alterei a sonoridade do grupo com o retorno do saxofone barítono à execução do arranjo (Ibidem, p. 181). No Vídeo Exemplo 57, partilho o resultado destas experimentações na segunda seção *Intermezzo*.

Vídeo Exemplo 57: realização de ‘imitação’ com ‘inversão’ em *Intermezzo* de *Dodecafonando*.

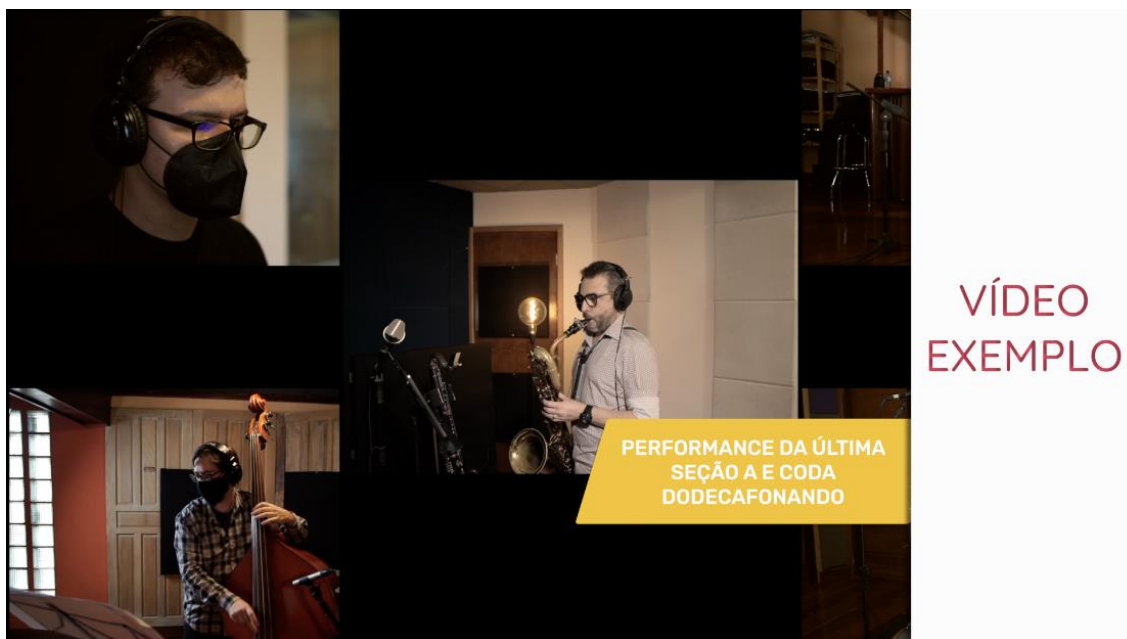
VÍDEO EXEMPLO

REALIZAÇÃO 'IMITAÇÃO' COM 'INVERSÃO' EM INTERMEZZO

Fonte: elaboração própria.

Após o último *Intermezzo*, as seções **A'** e **B** foram reapresentadas sem alterações significativas em relação às primeiras apresentações (POMPEO, 2021, p. 181). Como em outras obras presentes neste documento de tese, acrescentei a *Dodecafonando* a seção conclusiva denominada **Coda** (Ibidem, p. 181), comum em obras de compositores como Mozart, Haydn e Beethoven, que muitas vezes assume um papel formal importante, podendo até introduzir novos conteúdos (KENNEDY; BOURNE, 2004). É importante lembrar que as **Codas** passaram a ser incorporadas com mais frequência ao Choro por volta dos anos 1950, sendo atribuída neste documento de tese como um elemento pertinente às práticas do Choro moderno (BORGES; VOLPE, 2020; BREIDE, 2006; FABRIS, 2005; PALOPOLI, 2018; SANTOS, 2001; ZAGURY, 2005). Em minha realização da **Coda**, reutilizei fragmentos motivicos da seção **A**, reconfigurados — juntamente com os aspectos harmônicos — por meio de alterações melódicas (transposição) e rítmicas (*accelerando*) (POMPEO, 2021, p. 182). Compartilharei no Vídeo Exemplo 58 a *performance* da última seção **A** e o **Coda** de *Dodecafonando*.

Vídeo Exemplo 58: performance da última seção **A** e **Coda** em *Dodecafonando*.



Fonte: elaboração própria.

5.5.6. Hibridação: Confluências Artísticas

Dodecafonando representou minha busca por respostas às reflexões sobre os limites das transgressões aos cânones do Choro visando a manifestação de minha Voz Artística. A busca por respostas não apenas me impeliu a desafiar deliberadamente as fronteiras estabelecidas, mas também culminou em uma obra que sintetizou os desafios enfrentados ao longo desta tese de doutoramento.

Ao expor minha exploração criativa no âmbito do Choro, com a qual visei revelar novas possibilidades de expressão, *Dodecafonando* expandiu minhas possibilidades para Hibridação de elementos musicais e a introdução de seções não convencionais experimentadas em *Cliff Cliff*. Influenciado por *Naquele Tempo* e *Passos Largos*, os resultados da minha fusão de características do Choro com elementos jazzísticos, juntamente com variações harmônicas e métricas, consolidaram minhas convicções sobre a adaptabilidade do Choro. *Dodecafonando* também rompeu limites criativos ao rejeitar repetições de processos, buscando novas experiências em uma convergência de formas artísticas inspiradas em *Pé de Moleque*.

Em suma, *Dodecafonando* resultou em uma obra que transcendeu as fronteiras de distintas práticas musicais, abrindo caminho para novas abordagens criativas. Ao mesmo

tempo, refletiu minha visão criativa para o Choro hodierno, resultando em uma expressão artística em acordo com os meus ideais de autenticidade e expressividade.

5.5.7. Híbridação: Mediação Simbólica

Durante a apresenta o de meu modelo exploratório nesta tese, expus que as Reconfigura es Mito Poéticas, originadas da intersec o entre H brida o e Investiga o Artística, seriam um processo que desafiaria as normas e conven es, resultando em novas perspectivas e práticas artísticas multifacetadas. A valoriza o da H brida o de conhecimentos e a promo o das singularidades dos artistas transformariam subjetividades, mediando o passado, suscitando visões renovadas. Alinhada ao conceito de Voz Artística, as Reconfigura es Mito Poéticas permitiriam a explora o de altera es canônicas improváveis, ampliando assim o espaço para a expressividade artística.

Dodecafonando marcou a cristaliza o desses conceitos em mim, solidificando as expectativas derivadas de minhas experiências artísticas. Em sincronia com o conceito de Voz Artística, esta composi o transformou minhas subjetividades e levou-me a práticas artísticas multifacetadas e interdisciplinares. Ao quebrar regras e conven es, desafiando limites, a h brida o de conhecimentos me permitiu desenvolver minha singularidade artística. *Dodecafonando* extrapolou padrões existentes, estendendo-os em busca de novas fronteiras criativas. Ao mesmo tempo, me permitiu reconfigurar formas e estruturas tradicionais, criando arranjos e reconfigura es que refletiram minha singularidade. *Dodecafonando* não apenas permitiu minha expressão subjetiva e liberdade criativa, mas também impulsionou minha constante evolu o como artista, alimentando minha imagina o e inspirando novas formas de pensar.

6. CODA: Discussão

Os experimentos — bem como as discussões — realizadas neste documento de tese endossaram minha percepção sobre a importância da Voz Artística no desenvolvimento dos músicos. Entretanto, não foram localizados modelos específicos para o seu desenvolvimento, mas apenas sugestões e reflexões que poderiam ajudar neste processo. Citarei dois exemplos para sustentar minha argumentação: *In Search Of My Voice*, de Mikael Bäckman⁷⁶ (2023) e *Dialogue Lost? Teaching Musical Interpretation of Western Classical Music in Higher Education*, de Carl Holmgren (2022). Esta breve apreciação sobre os trabalhos supramencionados — já abordados neste documento de tese — não tem a intenção de discutir ou avaliar o trabalho destes autores, mas apenas apoiar meus argumentos.

In Search Of My Voice (BÄCKMAN, 2023) sintetizou a jornada de auto explorações deste autor que definiram sua identidade como artista. Suas investigações, baseadas na análise das performances de Charlie McCoy⁷⁷ e em entrevistas conduzidas por ele mesmo, não apenas proporcionaram uma compreensão mais profunda das *performances* da harmônica na música *country*, mas também impulsionaram seu desenvolvimento criativo e contribuíram para o avanço e enriquecimento das tradições desta música. *Dialogue Lost? Teaching Musical Interpretation of Western Classical Music in Higher Education* (HOLMGREN, 2022) abordou o conteúdo educacional das interpretações musicais, ou seja, como é ensinada, aprendida e como diálogos verbais e musicais podem melhorar este processo. Ao destacar a importância do diálogo e da autonomia dos alunos na aprendizagem musical, Holmgren (2022) questionou os padrões de ensino tradicionais. As respostas a esses questionamentos revelaram que a interpretação musical nos meios acadêmicos é subestimada, muitas vezes centrada na

⁷⁶ Mikael Bäckman é mestre em Educação Musical (2006) e em *Performance Musical* (2017). Atualmente cursa seu doutoramento em Performance Musical na Escola de Música em Piteå (LTU — Suécia). É professor de harmônica, teoria musical e história da música desde os anos 1990, além de tocar regularmente com sua banda *country* John Henry e com a banda de *blues* Ramblin Minds. Fonte: *Harp At Work* (<http://harpatwork.com>). Acessado em 30 de abril de 2024.

⁷⁷ Charlie McCoy é um renomado músico americano, conhecido por sua versatilidade em uma variedade de instrumentos. Durante sua carreira, ele colaborou com vários artistas notáveis, como Bob Dylan, Johnny Cash e Elvis Presley. McCoy iniciou sua carreira profissional tocando bateria e baixo em várias bandas, até ser descoberto por Chet Atkins em 1961. Desde então, ele fez gravações marcantes com uma ampla gama de artistas e continua a ser uma figura proeminente na cena musical americana. Fonte: Wikipédia (https://pt.wikipedia.org/wiki/Charlie_McCoy). Acessado em 30 de abril de 2024.

imitação em detrimento da verdadeira compreensão, e que a capacidade dos professores para promover diálogos é frequentemente limitada.

A exposição desses exemplos evidencia o interesse no desenvolvimento da Voz Artística supracitado. No entanto, também sugere a falta de proposições para a criação de um modelo que auxilie os artistas a aprimorar sua Voz Artística. Essa constatação enfatiza a importância do desenvolvimento de processos de pesquisa que reconheçam as singularidades das práticas artísticas não convencionais, alcançadas por meio de reconfigurações e transgressões dos entendimentos estabelecidos (BÄCKMAN, 2023; DALAGNA; CARVALHO; WELCH, 2020, 2020; HUBER et al., 2021; LAWS, 2019; LILJA, 2015; ÖSTERSJÖ, 2017; STÉVANCE; LACASSE, 2017; WESSELING; ZIJLMANS, 2017). Tais procedimentos devem permitir que os artistas explorem questões profundas relacionadas à sua subjetividade, promovendo assim o desenvolvimento de expressões artísticas singulares (BORGDORFF, 2012; DALAGNA; CARVALHO; WELCH, 2020; LILJA, 2015; STÉVANCE; LACASSE, 2017; WESSELING; ZIJLMANS, 2017). Assim, o modelo exploratório proposto nesta tese visou abrandar as possíveis dificuldades da síntese entre o artístico e o acadêmico, o canônico e o singular, apresentando caminhos criativos e interdisciplinares que, respeitando o rigor acadêmico, possam conduzir artistas à consolidação e ao aprimoramento da sua expressividade artística.

Isto posto, neste capítulo apresentarei as conclusões derivadas do trabalho experimental feito partir do meu modelo exploratório para a Voz Artística, calcado em três componentes fundamentais: Investigação Artística, Transgressividade e Híbridação. Estes princípios (ou noções) delinearam novas configurações para as práticas do Choro e orientaram o estabelecimento da minha própria Voz Artística. Apresentarei minhas argumentações considerando a interseção entre minha subjetividade e a transgressividade, assim como a multiplicidade de perspectivas decorrentes dessa interação nas obras artísticas apresentadas nesta tese (Investigação Artística, 1ª esfera do modelo em sentido horário). Em seguida, apresentarei minhas ponderações sobre o papel da transgressão dos entendimentos canônicos no desenvolvimento de novas formas de expressão e convergências que privilegiam as singularidades dos artistas (Transgressividade, 2ª esfera do modelo em sentido horário) (ASSIS; D'ERRICO, 2019; BÄCKMAN, 2023). Logo após, serão compartilhadas minhas percepções e os recursos criativos resultantes das Híbridações realizadas a partir do modelo exploratório proposto neste documento de tese, como recurso para o desenvolvimento das Vozes Artísticas em outros artistas (Híbridação, 3ª esfera do modelo em sentido horário)

(AUKEMA, 2021; BURKE, 2003). Por fim, discutirei algumas implicações gerais, as limitações e as possibilidades futuras advindas deste trabalho de investigação.

Na introdução deste trabalho, destaquei que certos procedimentos do Choro — como a memorização de inúmeras peças do repertório e o reconhecimento da ‘autenticidade’ das *performances* apenas quando ocorridas nas rodas de Choro (CÔRTEZ, 2019; GARCIA; LIVINGSTON-ISENHOOR, 2005) — fizeram me sentir em uma espécie de exílio em relação às práticas desta música. Devido às limitações de conhecimento e experiência naquele estágio inicial da minha carreira, minha prática no Choro esteve restrita somente às minhas rotinas de estudo. Busquei realizar-me artisticamente em outros âmbitos musicais. Apesar de minha atuação abranger diversas áreas, o sentimento de estagnação em meu desenvolvimento artístico levou-me a procurar no ambiente acadêmico respostas para as inquietações que me afligiam. Devido à submissão às convenções que por vezes restringem a liberdade criativa de seus alunos (HOLMGREN, 2022), excepcionalmente não encontrei as respostas para minhas indagações nos cursos superiores de música. Como supracitado, tentei superar esse sentimento restritivo ao iniciar meu primeiro projeto pessoal, um quarteto de *jazz*. No início, eu não estava plenamente consciente das minhas ações, mas identifico este momento específico da minha carreira como a primeira clarificação advinda de minha subjetividade: artisticamente, meras reproduções de convenções e práticas canônicas não me satisfaziam.

A exploração da minha subjetividade e o desenvolvimento da minha Voz Artística (Figura 15) ganharam relevância por meio da minha experiência com a Investigação Artística. Ao mergulhar em meus anseios e experiências pessoais, passei a descobrir e desenvolver uma expressão autêntica que desafiou perspectivas estabelecidas (ASSIS, 2018; BORGDORFF, 2012; LÓPEZ-CANO; OPAZO, 2014; PENHA, 2019). Admitindo a subjetividade como um processo resultante da experiência vivida (LAWS, 2019), integrei minhas práticas à teoria, compartilhei minhas descobertas e visei enriquecer meus procedimentos criativos.

Ao refletir sobre este evento passado, tornou-se evidente para mim, sob uma perspectiva atual, que a compreensão e o respeito para com a minha própria subjetividade possibilitaram meu entendimento sobre o papel de minhas vivências e interações em diversos contextos musicais. Estas experiências moldaram minha expressividade artística individual, proporcionando *insights* e recursos criativos para minhas experimentações no Choro e para a compreensão da minha Voz Artística (BÄCKMAN, 2023; LAWS, 2019). Ao considerá-las, pude ampliar meus horizontes artísticos e motivacionais, abrangendo desde afinidades estéticas até

desafios técnicos. Dessa forma, adquiri uma compreensão mais profunda das minhas insatisfações em relação a interpretações anteriores que me motivou a experimentar novos arranjos e criações originais. Isto possibilitou inovações e diferenciações em meus processos criativos no âmbito do Choro, rompendo assim minha sensação de estagnação artística. Deste conjunto de reflexões e contextualização da minha própria prática, constatei que, em meu caso, a exploração da minha própria subjetividade (típica da Investigação Artística) assumiu a configuração apresentada na Figura 15.

Figura 15: esfera da Investigação Artística no contexto do Choro hodierno.



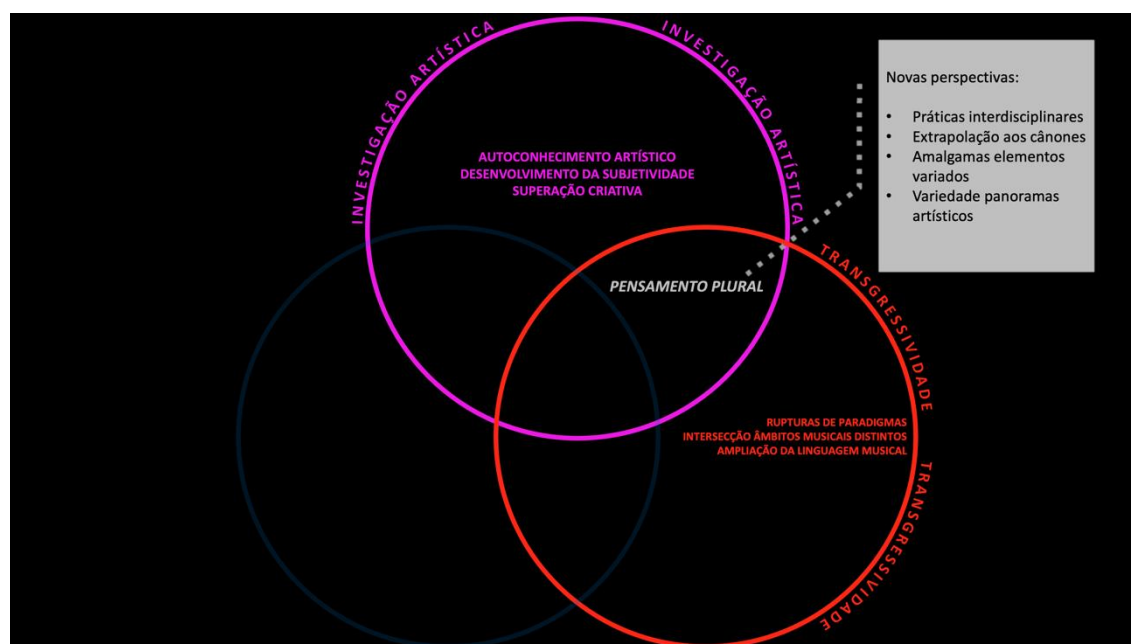
Fonte: elaboração própria.

Ao reconhecer minha subjetividade como fonte de novos *insights* e recursos criativos, experimentei novos impulsos para inovações que envolviam a fusão dos elementos musicais presentes em minha carreira artística. Isto pode ser particularmente relevante se considerarmos as tensões entre atitudes inovadoras e a preservação das tradições no contexto do Choro, apontada por vários autores já citados neste documento (BONILLA, 2013; BORGES; VOLPE, 2020; COSTA; CASTRO, 2011; DEGI, 2020; JÚNIOR, 2010; LARA FILHO, 2009; MILAZZO, 2004; PALOPOLI, 2018; PESSOA; FREIRE, 2013; RÉA; PIEDADE, 2006; RIBEIRO, 2014; SOUZA, 2010; VALENTE, 2014; ZAGURY, 2005).

Neste contexto, a noção de Transgressividade, como apresentada neste trabalho, foi crucial para viabilizar minhas criações, ampliando o trabalho experimental para além dos

limites convencionais, proporcionando oportunidades para que eu expandisse minhas imersões e intercâmbios em diversos contextos musicais (GOMES; EYNGORN, 2020). Como resultado, a segunda esfera do meu modelo exploratório, ao ser aplicada ao desenvolvimento da minha Voz Artística por meio do Choro, se materializou na forma representada na Figura 16. A convergência entre a exploração da minha subjetividade, inspirada nos pressupostos epistemológicos da Investigação Artística e da transgressão de vários cânones do Choro acabou por ampliar minha gama de pensamentos e perspectivas, culminando em uma ruptura com muitos dos meus pré-conceitos enquanto *performer* e criador (*Epoché*) (ZANGUERI, 2013).

Figura 16: pluralidade de pensamentos advindos da intersecção de conceitos.



Fonte: elaboração própria.

A exploração da minha prática a partir da noção de Transgressividade ofereceu a mim a possibilidade de experimentar outros caminhos enquanto *performer* e criador. No entanto, ao observar a intersecção de influências em minhas criações artísticas, tornou-se evidente a complexidade e variedade dos panoramas artísticos presentes em meu trabalho. Frente a este cenário multifacetado, a noção de Híbridação desempenhou um papel crucial na viabilização das minhas experimentações (CANCLINI, 1998; RVEEN PIETERSE, 1993). Minha argumentação está assente na observação da fusão de diversos rudimentos musicais, na introdução de abordagens não convencionais e na reconfiguração de estruturas tradicionais, resultando em

uma síntese diferenciada de elementos. Em cada uma dessas obras, fazer da Híbridação uma prática permitiu-me transcender as fronteiras dos âmbitos musicais supramencionados e ampliar minhas explorações criativas, proporcionando-me meios de superar as limitações das práticas convencionais e explorar novos horizontes criativos no universo do Choro, que resultaram na criação de cinco obras: *Cliff Cliff*, *Naquele Tempo*, *Pé de Moleque*, *Passos Largos* e *Dodecafonando*. A Figura 17 revela a configuração da terceira esfera do meu modelo exploratório com os resultados da incorporação da Híbridação em meus experimentos em busca de minha Voz Artística por meio do Choro.

Figura 17: resultados criativos advindos da intersecção de conceitos.



Fonte: elaboração própria.

Como supra referido neste documento de tese, as convergências entre os conceitos discutidos nesta investigação reconfiguraram minha forma de ver minha própria prática e minha própria concepção de artista músico (Reconfigurações Mito Poéticas). Isso resultou em um Choro baseado em estruturas formais e métricas incomuns, formações instrumentais diferenciadas, progressões harmônicas não convencionais, abandono de estruturas rítmicas e melódicas tradicionais, e improvisações a partir de diferentes interpretações canônicas, como descrito na Figura 18.

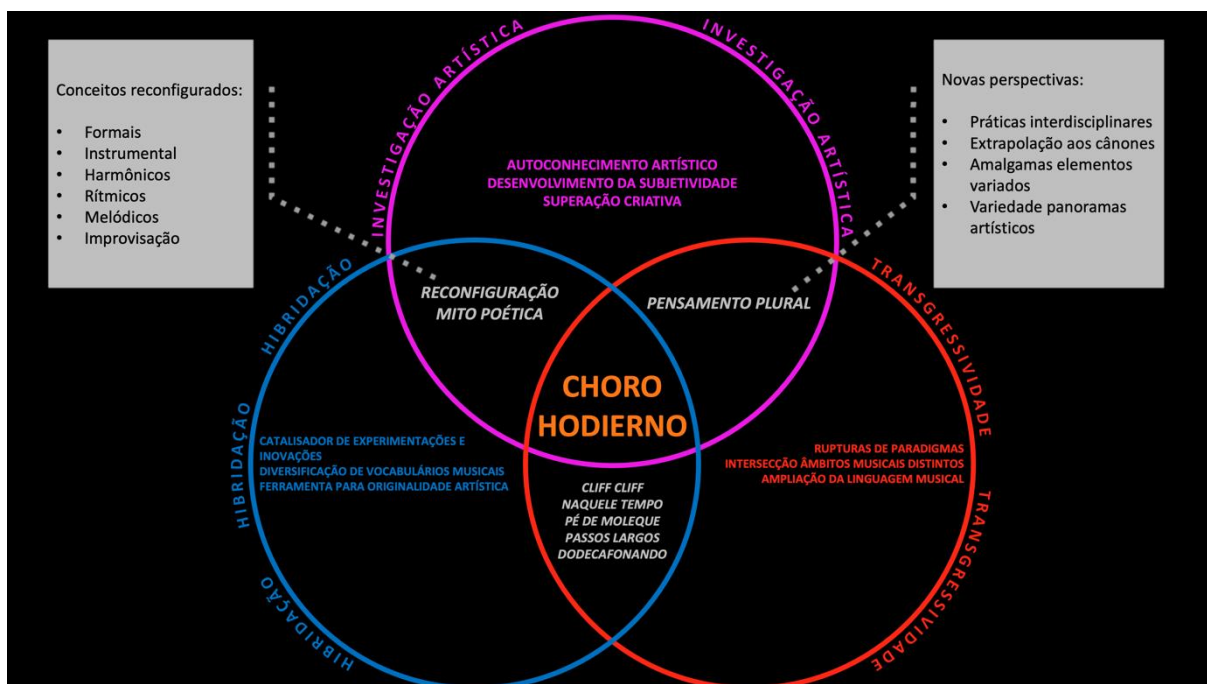
Figura 18: reconfigurações Mito Poéticas no Choro hodierno.



Fonte: elaboração própria.

Após a exposição das considerações específicas relacionadas ao modelo exploratório, a Figura 19 ilustra o resultado da aplicação do modelo exploratório proposto no contexto musical do Choro.

Figura 19: aplicação final do modelo exploratório no âmbito do Choro hodierno.



Fonte: elaboração própria.

A partir de minhas experiências vivenciadas durante a construção desta tese, não seria descabido argumentar que a busca por minha Voz Artística representou um grande desafio, muitas vezes dificultado pela rigidez das práticas tradicionalistas (ALMEIDA, 1999; SANTOS, 2001). No entanto, ao examinar e reconhecer a subjetividade — juntamente com o estímulo à autorreflexão e autocrítica — como uma fonte potencial de novas abordagens nos ambientes acadêmicos, este trabalho visou oferecer *insights* que auxiliem na identificação de problemas, nas inquietações decorrentes deles, e no auxílio aos artistas para organizarem suas ações em direção ao desenvolvimento de sua Voz Artística. Ao organizarem suas ações, a incorporação e integração de práticas interdisciplinares às performances, informadas ou inspiradas por conceitos de outras áreas acadêmicas, poderiam capacitar os artistas a transcender, ou, se preferirmos, transgredir os limites convencionais de sua expressão musical. Ao extrapolar fronteiras que antes restringiam abordagens multifacetadas, surgem oportunidades para a criação de obras híbridas, enriquecidas pela diversidade de influências, auto exploração e experimentação. No entanto, durante a elaboração deste documento de tese, algumas observações indicaram potenciais restrições que podem afetar a implementação das ações supracitadas.

Os formalismos da prática do Choro, já discutidos neste documento, pode dificultar experimentações mais “inusitadas”. Cabe ressaltar que minha percepção acerca desta rigidez, ou mesmo, rejeição às abordagens com tais características é empírica e não se limitou ao âmbito performático-criativo do Choro, mas também a muitos dos programas de pós-graduação aos quais procurei me inserir. Como supracitado, meu argumento está embasado, para além de minhas percepções empíricas, em evidências observadas nesta tese. Destaco, por exemplo, a considerável desproporção já discutida entre os trabalhos com citações diretas ao termo ‘tradicional’, ‘não tradicional’ e ‘transgredir’. Enquanto as pesquisas direcionadas ao entendimento das práticas tradicionalistas do Choro (tradicional) representaram a maioria absoluta dos trabalhos (55,41%), os termos ‘não tradicional’ (2,70%) e ‘transgredir’ (4,05%) juntos equivalem a menos de sete por cento das pesquisas efetuadas sobre esta música. Enfatizo mais uma vez que, embora haja alguma receptividade às inovações, a tradição continua a desempenhar um papel central nas práticas musicais do Choro.

Esta observação destaca a tensão discutida previamente nesta tese entre a promoção da inovação, experimentação e a salvaguarda das tradições, evidenciando o paradoxo da busca por um equilíbrio entre a progressão e a preservação no Choro (CAZES, 2011; LARA

FILHO, 2009; NUNES; BORÉM, 2014). Esta investigação não questiona a validade das chamadas abordagens 'tradicionais', mas enfatiza a importância da inclusão das 'não tradicionais' neste contexto musical. A aceitação de abordagens transgressivas na academia poderia expandir espaços, promover métodos e diretrizes interdisciplinares para estas pesquisas diferenciadas. Isso incentivaria o desenvolvimento de resultados baseados em processos críticos e reflexivos, integrando saberes artísticos, corporais e discursivos, potencialmente gerando novas perspectivas.

Neste sentido, este documento de tese procurou oferecer a outros artistas — por meio de minhas práticas no Choro hodierno — aberturas para realização de abordagens que integrem saberes teóricos, ações concretas e experiências vivenciadas. A partir de uma investigação acadêmica calcada numa produção artística, procurei clarificar o papel da subjetividade nas práticas transgressivas. Por meio da minha busca por uma voz própria e dos *insights* dos meus processos criativo-performáticos, compartilhei experiências e perspectivas que culminaram em uma expressão densa e autêntica. Usando as palavras de Dewey (2010), os “novos traços” que emergiram de minhas criações não foram “meros acréscimos decorativos”, mas sim caminhos que, espero, ajude outros artistas a incorporar plenamente novas experiências, perspectivas e vivências, contribuindo para manifestações profundas e autênticas. Ao inspirar outras pessoas a se engajarem em transformações criativas, espera-se que a produção de conteúdos inéditos revele aspectos únicos e distintivos, permitindo a manifestação de uma Voz Artística própria.

Referências

- ALBINO, C.; DE LIMA, S. R. A. O percurso histórico da improvisação no ragtime e no choro. **Per Musi**, p. 71–81, 2011.
- ALMADA, C. **A estrutura do choro: com aplicações na improvisação e no arranjo**. Rio de Janeiro: Da Fonseca Comunicação, 2006.
- ALMADA, C. O choro como modelo arquetípico da teoria gerativa da música tonal. **Revista Brasileira de Música**, v. 25, n. 1, 2012.
- ALMADA, C. DE L. O dodecafonismo peculiar de Claudio Santoro. **Opus**, v. 14, n. 1, p. 7–24, 2008.
- ALMEIDA, A. Z. **Verde e amarelo em preto e branco: as impressões do choro no piano brasileiro**. [s.l.] UNICAMP, 1999.
- AMADO, P. V. **O “tradicional” e o “contemporâneo” no Choro de Belo Horizonte: por um estudo etnomusicológico e fenomenológico**. Trabalho apresentado no congresso XXVII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. **Anais...**Campinas: 2017.
- ARAÚJO, L. F. DE. **O choro como material didático para o ensino da flauta transversal**. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 2006.
- ASSIS, P. DE; D’ERRICO, L. **Artistic Research: Charting a Field in Expansion**. London & New York: Rowman & Littlefield, 2019.
- ASSIS, P. **Logic of Experimentation: Reshaping music performance in and through artistic research**. [s.l.] Leuven University Press, 2018.
- AUKEMA, R. The Hybrid Artist: An All-Rounder in the Cultural Field. **Diggit Magazine**, p. 1–11, 2021.
- BÄCKMAN, M. In search of my voice. **Music & Practice**, v. 10, p. 1–11, 2023.
- BASTOS, M. B.; PIEDADE, A. T. D. C. **O desenvolvimento histórico da “música instrumental”, o jazz brasileiro**. XVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), Brasília. **Anais...** Em: ANPPOM. Brasília: 2006.
- BERENDT, J. **O jazz: do rag ao rock**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
- BERENDT, J.; HUESMANN, G. **The jazz book: from ragtime to the 21st century**. Chicago: Chicago Review Press, 2009.

BERENDT, J.-E.; HUESMANN, G. **O livro do jazz: de Nova Orleans ao século XXI**. São Paulo: Perspectiva: Edições Sesc São Paulo, 2014.

BESSA, V. DE A. **“Um bocadinho de cada coisa”**: trajetória e obra de Pixinguinha. [s.l.] Universidade de São Paulo, 2005.

BESSA, V. DE A. À escuta da cidade: Pixinguinha e a paisagem sonora carioca da Primeira República. **RITA**, v. 1, p. 1–19, 2008.

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

BITTAR, I. L. **A roda é uma aula: uma análise dos processos de ensinoaprendizagem do violão através da atividade didática do professor Jayme Florence (Meira)**. Anais do SIMPOM. **Anais...** Em: SIMPOM. 2010. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/simpom/article/view/2739/2056>>

BONILLA, M. F. **Três estilos do violão brasileiro: choro, jongo e baião**. [s.l.] UDESC, 2013.

BORGdorff, H. **The conflict of the faculties: Perspectives on artistic research and academia**. Amsterdam: Leiden University Press, 2012.

BORGES, L. F. F.; VOLPE, M. A. O Violão Sete Cordas no Choro Tradicional e no Choro Não Tradicional. **Revista Vórtex**, v. 8, n. 3, p. 1–38, 2020.

BREIDE, N. N. A. **Valsas de Radamés Gnattali: um estudo histórico-analítico**. [s.l.] Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2006.

BURKE, P. **Hibridismo cultural**. São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2003.

CAMPOS, C. H. A. DE. **Subindo a serra: Banda Mantiqueira**. [s.l.] Universidade de São Paulo, 2008.

CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 3. ed. São Paulo: Edusp, 1998. v. 27

CARDOSO, A. **A Música na Corte de d. João VI, 1808-1821**. São Paulo: [s.n.].

CARVALHO, B. S. **Da polca ao brazilian jazz: a roda do choro em movimento**. Tese—Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2013.

CASHELL, K. **Aftershock: The ethics of contemporary transgressive art**. London: [s.n.].

CAZES, H. **Choro: do quintal ao Municipal**. São Paulo: Editora 34, 1998.

CAZES, H. L. **Os chorões e a roda: Ambiência, práticas musicais e repertório nas rodas de choro**. Mestrado—Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2011.

COELHO, T.; KOIDIN, J. The Brazilian Choro: Historical Perspectives and Performance Practices. **The Flutist Quarterly**, v. 31, n. 1, p. 44–54, 2005.

COESSENS, K.; CRISPIN, D.; DOUGLAS, A. **The artistic turn: a manifesto**. [s.l.: s.n.].

CORDERO, R. ¿ Nacionalismo versus Dodecafonismo? **Revista Musical Chilena**, v. 13, n. 67, p. 28, 1959.

CORREA, M. G. **Gêneros musicais e suas múltiplas funções e significados no repertório e nas diversas áreas de conhecimento**. Tese—São Paulo: Universidade Estadual Paulista “Julio de Mesquita Filho”, 2018.

CORREIA, J. et al. **Cahiers of Artistic Research 1 - When is research Artistic Research?** [s.l.: s.n.]. v. 1

CORREIA, J. S. **Investigating musical performance as embodied socio-emotional meaning construction: finding an effective methodology for interpretation**. Tese—[s.l.] University of Sheffield, 2002.

CORREIA, J. S. et al. **Artistic research based learning: toolkit**. n. UA Editora, 2024.

CORREIA, J. S.; DALAGNA, G. **Cahiers of artistic research 2: Premises for artistic research**. 2019.

CÔRTEZ, A. **O uso do “formato chorus” para fins de improvisação na prática atual do choro**. Anais do SIMPOM. **Anais...**2012.

CÔRTEZ, A. Improvisação idiomática em música brasileira: relato da implementação de uma disciplina no ensino superior. **Música Popular em Revista**, v. 6, n. 1, p. 109–141, 2019.

CÔRTEZ, A.; SILVA, E. R. Jacob do Bandolim: um estilo interpretativo no choro. **ANPPOM - Décimo quinto Congresso**, p. 463–469, 2005a.

COSTA, P. G. DA; CASTRO, B. M. Elementos extramusicais na obra de K-Ximbinho: questões sobre iconografia musical em suas capas de disco entre 1950 e 1960. **Per Musi**, n. 23, p. 124–137, 2011.

DALAGNA, G.; CARVALHO, S.; WELCH, G. F. **Desired Artistic Outcomes in Music Performance**. [s.l.] Routledge, 2020.

DE PAULA PESSOA, F. F. Os conjuntos regionais e o som do choro: a caracterização da performance no acompanhamento do choro. **Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte**, v. 21, n. 38, p. 163–179, 2019.

DE SOUZA, A. F. V. **Ensino do choro: metodologia do Conservatório de Tatuí**. [s.l.] Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” UNESP, 2010.

DEGI, M. M. C. **A aprendizagem da improvisação musical no choro: um estudo de caso nas universidades de música de Curitiba**. Tese—Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2020.

DEWEY, J. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

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

DINIZ, A. **O Rio Musical de Anacleto de Medeiros**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2007a.

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

DINIZ, E. **Chiquinha Gonzaga: uma história de vida**. Rio de Janeiro: Editora Schwarcz-Companhia das Letras, 2009.

DINIZ, J. Antropofagia e Tropicália—devoração/devolução. **Núcleo de Estudos em Literatura e Música**, p. 1–8, 2007b.

DUDEK, S. Z. The Morality of 20th-century Transgressive Art. **Creativity Research Journal**, v. 6, n. 1–2, p. 145–152, 1993.

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

FAHEY, T. A taste for the transgressive: Pushing body limits in contemporary performance art. **M/C Journal**, v. 17, n. 1, p. 1–10, 2014.

FONTENELE, A. L. A música popular urbana do final do século XIX e início do século XX no Brasil e sua influência nos arranjos da fase madura da carreira de Pixinguinha. **Resonancias: Revista de investigação musical**, v. 20, n. 39, p. 155–174, 2016.

FONTENELE, A. L. F. **Pixinguinha em plena maturidade: os arranjos para um “Orquestra Brasileira”**. VI Encontro de Musicologia da USP de Ribeirão Preto Pixinguinha. **Anais...**2014.

FONTENELE, A. L. F. **Pixinguinha entre o velho e o novo: os arranjos para orquestra popular (1947-1957)**. [s.l.] Universidade de São Paulo, 2018.

GARCIA, T. G. C.; LIVINGSTON-ISENHOOR, T. E. **Choro: A Social History of a Brazilian Popular Music**. Bloomington: Indiana University Press, 2005.

GILLER, M. **O jazz no Paraná entre 1920 e 1940**. [s.l.] Universidade Federal do Paraná, 2013.

GILLER, M. O jazz transatlântico na América Latina da década de 1920: trajetórias e músicos pioneiros no Atlântico Sul. Em: ALBORNOZ, J. (Ed.). **Estudos Latino-americanos sobre música**. Belo Horizonte: Editora Artemis, 2020. p. 95.

GOMES, K.-D.; EYNGORN, N. The Positive and Negative Provocativeness of Transgressive Art As a Manifestation of Its Multimodality. **KnE Social Sciences**, v. 2020, p. 366–373, 2020.

GONÇALVES, A. C. A. B. O ensino de choro no violão em grupo: Um estudo de caso com dois professores da Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello de Brasília. **ANAIS DO II SIMPOM - simpósio brasileiro de pós-graduação em música**, v. 2, p. 298–306, 2012.

GORDON, P. Rehearsing Contemporary Music. **Music Educators Journal**, v. 37, n. 2, p. 32–38, 1950.

GRAVES, L. Transgressive traditions and art definitions. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 56, n. 1, p. 39–48, 1998.

GROUT, D. J.; PALISCA, C. V. **História da Musica Ocidental**. Lisboa: Gradiva Publicações, 1994.

GROVE, S. G. **A Dictionary of Music and Musicians:(AD 1450-1880)**. [s.l.] Macmillan, 2009. v. 1

GUEDES, A. B. DE M. **Introdução à poética do contrabaixo no choro: o fazer do músico popular entre o querer e o dever**. Mestrado—Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2003.

HAESBAERT, R. Hibridismo cultural, “antropofagia” identitária e transterritorialidade. Em: **Visões do Brasil: estudos culturais em Geografia [online]**. Salvador: EDUFBA, 2012. p. 27–46.

HOBBSAWM, E. **La invención de la tradición**. Barcelona: Crítica, 2002.

HOLMGREN, C. **Dialogue Lost? Teaching Musical Interpretation of Western Classical Music in Higher Education**. [s.l.] Luleå University of Technology, 2022.

HUBER, A. et al. **Knowing in Performing - Artistic Research in Music and the Performing Arts**. Bielefeld: transcript Verlag, 2021.

HUSSERL, E. **Ideas pertaining to a pure phenomenology and to a phenomenological philosophy: first book: general introduction to a pure phenomenology**. [s.l.] Nijhoff: The Hague, 1983.

JÚNIOR, O. E. **Trombone Atrevido: o trombone no choro e sua influência na música popular brasileira**. no prelo—Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2010.

KENNEDY; BOURNE, J. **The concise Oxford dictionary of music**. [s.l.] OUP Oxford, 2004.

KERNFELD, B. **The New Grove Dictionary of Jazz**. New York: Macmillan Press, 1994.

KLEIN, J. **What is artistic research?** Berlin: [s.n.].

KOPIEZ, R. et al. When the pulse of the song goes on: Fade-out in popular music and the pulse continuity phenomenon. **Psychology of Music**, v. 43, n. 3, p. 359–374, 2015.

KOSTKA, S. **Materials and Techniques of Twentieth Century Music**. New Jersey: Pearson Education, 2005.

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

KRENEK, E. **Tonal counterpoint in the style of the eighteenth century**. [s.l.] Boosey and Hawkes, 1958.

LARA FILHO, I. G. DE. **O choro dos chorões de Brasília**. Brasília: UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA, 2009.

LAWS, C. ET AL. **Voices, bodies, practices: performing musical subjectivities**. [s.l.] Leuven University Press, 2019.

LENCIONI, M. G. **Choro, a roda e suas relações**. Rio das Ostras: Universidade Federal Fluminense, 2018.

LILJA, E. **Art, research, empowerment: The artist as researcher**. Estocolmo: Elanders Sweden AB, 2015.

LÓPEZ-CANO, R.; OPAZO, Ú. S. C. **Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos**. Barcelona: [s.n.].

LÓPEZ-CANO, R.; SAN CRISTÓBAL, Ú. Investigación artística en música: cuatro escenas y un modelo para la investigación formativa. **Revista de Especialización Musical Quodlibet.**, v. 116, n. 74, p. 87–116, 2020.

MACHADO, J. J. A.; MACHADO, R. S. A. O estudo do choro como ferramenta e estímulo à aprendizagem musical. **Per Musi**, v. 42, 2022.

MAOILEARCA, L. C. Ó. Artistic Research and Performance. Em: **Artistic Research: Charting a Field in Expansion**. London & New York: Rowman & Littlefield, 2019.

MARTINS, L. DE O. **A arte transgressiva como gênese da resignificação do campo artístico**. Dissertação de Mestrado—Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2019.

MARZOCHI, R. **Samba Jazz na idade de frigar os ovos**. Entresons, 2015.

MED, B. **Teoria da Música**. Brasília: Musimed, 1996.

MEDEIROS, A. S. DE. **Arranjos de choro para quarteto de saxofones: uma abordagem rítmica desta prática**. [s.l.] Universidade Federal da Bahia, 2017.

MERLEAU-PONTY, M. **Phenomenology of Perception**. [s.l.] Routledge, 2005.

MILAZZO, E. **Afastamentos Composicionais no Choro Torturado de Camargo Guarnieri**. Mestrado—Porto Alegre: Universidade do Rio Grande do Sul, 2004.

MONGIOVI, A. G. **Num doce balanço: composições, identidade e tópicos do jazz brasileiro**. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2017.

MOREIRA, G. F. **A construção da sonoridade modernista de Heitor Villa-Lobos por meio de processos harmônicos: um estudo sobre os Choros**. Doutorado—São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014.

MOREIRA JÚNIOR, N. A.; BORÉM, F. Traços do ragtime no choro Segura ele de Pixinguinha: composição, performance e iconografia após a viagem a Paris em 1922. **Per Musi**, n. 23, p. 93–102, 2011.

NUNES, A. L. **Raphael Rabello e Odeon de Ernesto Nazareth: Interpretação, arranjo e improvisação**. Mestrado—Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

NUNES, A. L.; BORÉM, F. O Arranjo e o improviso de Raphael Rabello sobre Odeon de Ernesto Nazareth. **Per Musi**, p. 98–113, 2014.

ÖSTERSJÖ, S. Thinking-through-Music: Em: **Artistic Research in Music: Discipline and Resistance: Artists and Researchers at the Orpheus Institute**. [s.l.: s.n.].

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

PELLEGRINI, R. T. **Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro**. Tese—Campinas: Universidade de Campinas, 2005.

PENHA, R. On the reality clarified by art. **ÍMPAR: Online Journal for Artistic Research**, v. 3, n. 2, p. 3–44, 2019.

PEREIRA, M. V. M. “Mão na Roda”: uma roda de choro didática. **Opus**, v. 25, n. 2, p. 93, 2019.

PESSOA, F.; FREIRE, R. D. Fonogramas, musicologia e performance no universo do Choro. **Música Popular em Revista**, v. 2, n. 1, p. 34–60, 2013.

PINHEIRO, N. C. **Classificação de técnicas estendidas no contrabaixo acústico**. Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2015.

POMPEO, S. A. Dodecafonando: contrastes entre o Choro tradicional e o Choro hodierno. **Revista da Tulha**, v. 7, n. 2, p. 149–191, 2021.

POMPEO, S. A. O jazz no Brasil. Em: **XX ANOS DO PPG EM MÚSICA DO IA-UNESP: I VOLUME**. São Paulo: Tesseractum Editorial, 2023. v. 1.

PUTERMAN, P. M. **Choro: a construção de um estilo musical**. [s.l.] Universidade de São Paulo, 1985.

RAWLINS, R.; BAHHA, N. E. **Jazzology: the encyclopedia of jazz theory for all musicians**. [s.l.] Hal Leonard Corporation, 2005.

RÉA, A. M.; PIEDADE, A. T. DE C. Comentários sobre o Choro atual. **DAPesquisa-Revista de Investigação em Artes**, p. 239–244, 2006.

REIS, F. C. C. V. DOS. **O idiomático de Francisco Mignone nas 12 valsas de esquina e 12 valsas-choro**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2010.

RIBEIRO, J. F. **Cavaco ritmico-harmônico na música de Waldir Frederico Tramontano (Canhoto): a construção estilística de um “cavaco-centro” no choro**. Mestrado—Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.

ROSA, L. F. **As relações entre escrita e oralidade na transmissão do choro, dos primórdios à atualidade**. ANAIS DO IV SIMPOM 2018 - SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA. **Anais...**Rio de Janeiro: 2018.

ROSA, L. F. Transmissão musical entre flautistas do século XIX e início do século XX: uma pesquisa nos periódicos do Rio de Janeiro. **Música Popular em Revista**, v. 7, p. 1–22, 2020.

ROSA, L. F.; MODESTO, M.; BERG, S. **Tradição e modernidade na difusão do repertório nos festivais de choro no Brasil**. . Em: X COLOQUIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGÍA CASA DE LAS AMÉRICAS. Havana: 2018.

RVEEN PIETERSE, J. Globalization as Hybridization. **ISS Working Paper Series/General Series**, v. v. 152, p. 1–18, 1993.

SANTOS, R. Análise e considerações sobre a execução dos choros para piano solo Canhôtô e Manhosamente de Radamés Gnattali. **Per Musi**, v. 3, p. 5–16, 2001.

SCHNABEL, B. **Using solo transcription to develop a personal jazz improvisational style**. Fairfax: George Mason University, 2021.

SCHOENBERG, A. **Style and Idea: Selected Writings of Arnold Schoenberg**. [s.l.] University of California Press, 2010.

SCHOENBERG, A.; STEIN, L. **Structural functions of harmony**. [s.l.] Faber and Faber, 1990.

SCHOLES, P. A. **The concise Oxford dictionary of music**. [s.l.] Oxford University Press, 1973.

SÈVE, M. O choro no estilo sambado: padrões rítmicos e fraseado musical. **DEBATES - Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO**, n. 17, p. 219–249, 2016.

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

SILVA, A. M. M. **Choro cantado: características interpretativas da voz no gênero**. Licenciatura em Música—João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2020.

SILVA, L. B. DA. **Tem choro sim! apontamentos sobre características idiomáticas dos choros originais para flauta doce**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2023.

SOARES, C. A. M. **O saxofone na música de câmara de Heitor Villa-Lobos**. Mestrado—Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2001.

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

SOUZA, W. F. DE. Distinções de gênero e estilo nas práticas de choro. **Anais do IV SIMPOM**, v. 4, n. 4, 2016.

SPIELMANN, D. **Tarde de Chuva: a contribuição interpretativa de Paulo Moura para o saxofone no samba-choro e na gafieira, a partir da década de 70**. Mestrado—Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

STEARNS, M. W. **The Story of Jazz**. New York: Oxford University Press, 1959.

STÉVANCE, S.; LACASSE, S. **Research in Music and the Arts: Towards a Collaborative Interdiscipline**. New York: Routledge, 2017.

TABET, C. J.; SOUZA, R. B. DE; BAETA, O. V. Hibridismo cultural e identidades nas organizações: Uma possibilidade analítica. **Revista Espacios**, v. 37, n. 34, p. 1–11, 2016.

TABORDA, M. O choro, uma questão de estilo? **Música em contexto**, v. 2, n. 1, p. 47–69, 2008.

TINHORÃO, J. R. **Pequena história da música popular: segundo seus gêneros**. São Paulo: Editora 34, 2013.

VALENTE, P. V. A improvisação no choro História e reflexão. **DAPesquisa**, v. 7, n. 7, p. 281–292, 2009.

VALENTE, P. V. **Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação**. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014.

VERZONI, M. Joaquim Callado, trajetória historiográfica do pai do choro carioca. **Revista Brasileira de Música**, v. 29, n. 2, p. 293–321, 2016.

WATERS, K. "Giant Steps" and the ic4 Legacy. **Intégral**, p. 135–162, 2010.

WEFFORT, A. B. Choro: Expressão Musical Brasileira-caminhos de aproximação ao universo do choro. https://www.academia.edu/15634088/CHORO_EXPRESSÃO_MUSICAL_BRASILEIRA, 2002.

WESSELING, J.; ZIJLMANS, K. Q and A Towards a Practice of Artistic Research. Em: **Artistic Research in Music: Discipline and Resistance**. [s.l.: s.n.]. p. 211–220.

WHYTON, T. **Beyond A love supreme: John Coltrane and the legacy of an album**. [s.l.] OUP USA, 2013.

WORTMANN, M. L. C. Encontros Interculturais, Híbridos e Pós-modernidade. **Revista de Estudos Universitários-REU**, v. 36, n. 1, p. 21–35, 2010.

ZAGURY, S. O “Neo-Choro”: Os novos grupos de choro e suas releituras dos grandes clássicos do estilo. **Anais do XV o Congresso Nacional da ANPPOM**, p. 1433–1439, 2005.

ZANGUERI, G. A. **Música e fenomenologia no Traité de Pierre Shaeffer**. Mestrado—São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013.