



Oficina:  
**Prática de Choro**

Professor:  
**Ricardo Pauletti**

*Ricardo  
Pauletti*

**Itajaí, 2015**

# 18º Festival de Música de Itajaí

Prefeitura Municipal de Itajaí

Fundação Cultural de Itajaí

Conservatório de Música Popular de Itajaí

Oficina de Prática de Choro

26 a 30 de outubro de 2015 das 16h às 18h

Local: Casa da Cultura Dide Brandão

Prezados alunos, bem vindos à Oficina de Prática de Choro!

Esta apostila apresenta um breve panorama sobre alguns conceitos básicos que serão úteis para a oficina, principalmente aos que estiverem iniciando agora no universo do choro. Algumas informações foram retiradas de livros, outras transmitidas oralmente e outras são da minha própria experiência dentro desta linguagem musical, no convívio com músicos e professores; seja dentro de universidades, conservatórios, em festivais de música, ou nos ambientes informais das rodas de choro, que provavelmente seja o melhor ambiente para a prática do choro.

Grande abraço,

A handwritten signature in black ink, reading "Ricardo Pauletti". The signature is written in a cursive, flowing style. The first letter 'R' is large and stylized, with a vertical line extending downwards from its base. The rest of the name follows in a similar cursive script.

## Introdução

Veremos aqui um breve histórico e alguns conceitos teóricos importantes sobre o assunto.

Alguns autores que escreveram sobre a história da música brasileira, consideram a linguagem musical do “Choro” como a primeira manifestação musical urbana genuinamente brasileira. Falamos aqui em linguagem musical porque a palavra “Choro” pode ser usada de duas maneiras:

- 1- Como um gênero musical, que tem as características musicais específicas como, célula rítmica, forma, desenhos melódicos e padrões harmônicos;
- 2- Como linguagem musical, que é algo mais amplo e engloba alguns gêneros musicais como a polca, o schottisch (xótis), a habaneira, o lundu, a modinha, a valsa, o maxixe e o choro.

É comum quando lemos diferentes autores que contam essa história, encontrarmos diferentes abordagens e interpretações, levando a conclusões não consensuais sobre como essa história aconteceu. Não é nosso objetivo nesta oficina se aprofundar nas diferentes abordagens históricas, mas por outro lado, consideramos importante entender um pouco desta trajetória para contextualizarmos cronologicamente e socioculturalmente o repertório que será desenvolvido.

Conforme nos conta Sérgio Cabral no *Songbook Choro Vol. I* (Luimiar, 2007), Machado de Assis considera que a polca estreou no Brasil em Julho de 1945 no Teatro São Pedro, porém, segundo Mário de Andrade, a estreia da polca ocorreu nas ruas do Rio de Janeiro em 1946.

“O que se sabe com toda a certeza é que ela ficou no Brasil e, com o tempo, teve as “feições mudadas”, abasileirando-se.”

“De todos os gêneros musicais que aportaram no Brasil e aqui também tiveram as “feições mudadas” – o tango espanhol, a mazurca, a havaneira, o xótis – a polca foi a mais popular. E foi ela uma das principais responsáveis pelo surgimento no Rio de Janeiro, das duas primeiras manifestações urbanas da música popular. Do jeito que os compositores cariocas encontraram para criar novas polcas, nasceu na década de 1870, o maxixe, o primeiro gênero musical urbano do Brasil. E do jeito que os instrumentistas cariocas se encontravam para tocá-las, nasceu, na passagem da década de 1870 para os anos 80 do século XIX, o choro, mas não como um gênero musical, mas como uma maneira de tocar qualquer gênero.”

Sérgio Cabral

O violonista, compositor, arranjador e musicólogo Luiz Otávio Braga em seu livro “O Violão de Sete Cordas” (Lumiar, 2002), denomina esses diferentes gêneros inseridos na linguagem do choro como “as danças do choro”.

“A manifestação primordial, formativa, daquilo que redundaria na primeira expressão eminentemente brasileira em termos de música - O Choro – passou pelo processo inteiramente característico, a base de violão, flauta e cavaquinho, de se tocarem danças de procedências europeias. É assim que polcas, habaneras (procedentes de Cuba e Haiti), schottish, mazurcas, valsas,

ligadas às antigas manifestações da modinha e do lundu, este de origem africana, remeterão diretamente ao Choro brasileiro.”

Luiz Otávio Braga

Podemos entender então que dentro da linguagem do Choro estão inseridos diferentes gêneros musicais como, por exemplo: polca, maxixe, valsa e choro.

Cada um destes gêneros apresentam características particulares que diferem uns dos outros (como a célula rítmica, por exemplo) e características comuns à linguagem como um todo (como a forma, os padrões harmônicos e a natureza contrapontística).

Inicialmente veremos as características comuns à maior parte dos gêneros inseridos nesta linguagem.

Para evitar confusão nesta parte teórica, sempre que a palavra “Choro” for utilizada com letra maiúscula, estaremos nos referindo ao Choro como linguagem e quando for “choro” com letra minúscula, como gênero musical.

## **Forma**

O Choro nasceu com um certo rigor na forma, herdado das suas raízes europeias. Apresenta uma estrutura formada por quadraturas, sendo a maioria de 16 compassos em cada parte. Inicialmente era feito em 3 partes, tocadas dentro da forma “Rondó”. Os padrões mais utilizados para choro em três partes:

“AA BB A CC A”, ou “A BB A CC A”. Ex: Apanhei-te Cavaquinho (Ernesto Nazareth).

Depois começaram a aparecer Choros em duas partes, que em geral seguiam a quadratura de 16 ou 32 compassos. Os padrões mais utilizados:

AA BB A, Ex: Brasileirinho (Valdir Azevedo), ou A BB A, Ex: Doce de Coco (Jacob do Bandolim), ou A B A – Ingênuo (Pixinguinha).

Alguns Choros em duas partes passaram a receber introdução, que também pode aparecer ao final como Coda.

Intro AA BB A Coda, Ex: Noites Cariocas (Jacob do Bandolim)

## **Harmonia**

### Padrão de tonalidades:

O Choro está inserido dentro do universo da música tonal. Os padrões de tonalidades estão relacionados aos padrões das formas. A indicação da tonalidade se refere sempre à primeira parte. Segue abaixo alguns dos principais padrões de tonalidades e suas respectivas modulações conforme mudança de parte:

- 1- **Choros de três partes em tonalidade maior:** A – “maior”, B – “relativo menor” e C – “subdominante maior”. Exemplo: Atraente (Chiquinha Gonzaga), onde: A – “F”, B – “Dm” e C – “Bb”.

## **2- Choros de três partes em tonalidade menor:**

- 2.1. Opção 1: A – “menor”, B – “relativo maior” e C – “homônimo maior”. Exemplo: Sonoroso (K-ximbinho): A – “Dm”, B – “F” e C – “D”.
- 2.2. Opção 2: Outra possibilidade é o homônimo estar na segunda parte e o relativo na terceira como em Tico Tico no Fubá (Zequinha de Abreu): A – “Am”, B – “A” e C – “C”.

## **3- Choros de duas partes em tonalidade maior:**

- 3.1. Opção 1: A – “maior” e B – “relativo menor”. Exemplo: Lamentos (Pixinguinha) A – “D” e B – “Bm”.
- 3.2. Opção 2: A – “maior” e B – “homônimo menor”. Exemplo: Brasileirinho (Waldir Azevedo): A – “G” e B – “Gm”.
- 3.3. Opção 3: A – “maior” e B – “subdominante maior”. Exemplo: Doutor Sabe Tudo (Dilermando Reis): A – “E” e B – “A”.

## **4- Choros de duas partes em tonalidade menor: A – “menor” e B “relativo maior”. Exemplo: Corta Jaca (Chiquinha Gonzaga): A – “Dm” e B – “F”.**

Obs: Estes são os principais padrões e podemos encontrá-los em muitos Choros, porém não são os únicos.

### Cadências harmônicas

Da mesma forma que é possível encontrar padrões repetidos na utilização das relações entre tonalidade e forma, também podemos identificar alguns padrões de cadências harmônicas. Vamos verificar alguns exemplos e fazer algumas considerações.

As harmonias tonais estão sempre “a serviço” da melodia, então para entendermos os padrões harmônicos precisamos observar os “ciclos melódicos”, que aqui denominaremos “sentença”. Importante dizer que não existe a pretensão de se aprofundar no rigor formal das definições de Arnold Schoenberg em seus “Fundamentos da Composição Musical” sobre: motivo, frase, sentença e período.

A intenção aqui não é apresentar nem muito menos analisar todos os clichês harmônicos utilizados no choro, mas apenas mostrar que existem alguns padrões que se repetem. É importante frisar que não é uma fórmula que é executada na íntegra, pois para cada padrão existe uma série de possibilidades de variação. Além disso, existem muitos padrões.

Veremos a seguir dois exemplos em quadraturas de 16 compassos, sendo um maior e um menor:

- 1- Melodias com 4 sentenças de 4 compassos em tonalidade maior. A primeira sentença (compassos 1 a 4) fica na região da tônica; a segunda sentença (compassos 5 a 8) passa pelo relativo; a terceira sentença (compassos 9 a 12) volta para a tônica, que torna-se dominante e na quarta sentença (compassos 13 a 16) passa pela região da subdominante para por fim fazer a cadência final e

resolver na tônica. Em tonalidades maiores é comum a subdominante (que é maior) se tornar menor antes de voltar para a tônica, ou usar um diminuto de passagem meio tom acima da subdominante, para então fazer o ciclo harmônico final: “I, IV (V7/II), IIIm, V7, I”. Exemplo: Parte “A” do Cheguei (Pixinguinha);

- 2- Melodias em tonalidade menor com 2 sentenças de 4 compassos que se repetem com resoluções diferentes. Neste caso a primeira sentença (compassos 1 a 4) fica na região da tônica; a segunda sentença (compassos 5 a 8) passa pela subdominante, volta pra tônica e conclui na dominante; a terceira sentença (compassos 9 a 12) é a repetição da primeira e a quarta sentença (compassos 13 a 16) é similar a segunda sentença, porém resolve na tônica. Exemplo: Parte “A” do Tico Tico no Fubá (Zequinha de Abreu)

De um modo geral, historicamente as harmonias começaram mais simples e foram se tornando mais complexas. Houve uma época que os compositores começaram a criar novos caminhos harmônicos para “derrubar” os acompanhadores, que em grande parte eram músicos de tradição oral que não liam. Surgem então músicas como “Cuidado Violão” (José Toledo), “Harmonia Selvagem” (Dante Santoro) e “Modulando” (Rubens Leal Brito). Nessas músicas os padrões harmônicos eram quebrados, seguindo caminhos inesperados, aparecendo acordes que surpreendiam os acompanhadores, como uma forma de desafiá-los (o que já está sugerido nos títulos dessas músicas).

### **Natureza contrapontística do Choro**

O Choro tem como característica musical ser uma música polifônica, que apresenta uma melodia principal e uma segunda melodia em forma de contracanto (que pode ser pré-estabelecida, ou improvisada). Algumas pessoas usam o termo “contraponto” quando se referem a essa segunda melodia, porém adotaremos a palavra “contracanto” para não ser confundido com o contraponto palestriano utilizado na música clássica, com suas regras e formalismos. O contracanto do Choro, embora aconteça de uma forma mais “livre” do que o contraponto tradicional, também segue algumas regras e formalismos.

Podemos dizer que o contracanto do Choro se consolidou com o sax tenor de Pixinguinha quando tocava no regional de Benedito Lacerda. As frases do saxofone dialogando com a flauta de Benedito Lacerda, consolidaram os padrões de utilização desta linguagem. Podemos observar a utilização deles em algumas situações específicas:

- 1- Ao final de uma parte, final de um trecho ou ponto de retorno;
- 2- Chamadas;
- 3- Pausas ou notas longas da melodia principal e nas soldaduras;
- 4- Obrigações: Frases específicas em que o contracanto se tornou parte da composição.

Não significa que em outras situações onde a melodia principal está trabalhando de forma mais ativa, não se deva fazer contracanto, mas em geral é feito de forma passiva, com notas mais longas de modo a não “competir” com a melodia principal.

Para a escolha das notas musicais a serem utilizadas para a formação das frases de contracanto, podemos dividir em quatro possibilidades, sempre respeitando a harmonia:

- 1- Escala;
- 2- Arpejo de acorde;
- 3- Cromatismo;
- 4- Mistura dos elementos anteriores.

Os contracantos em geral são executados por um segundo instrumento melódico, ou pelo violão (na maioria das vezes 7 cordas) em forma de “baixarias”. As baixarias são justamente as frases de contracanto executadas na região grave do violão de 7 cordas. Foram consolidadas por Dino Sete Cordas que desenvolveu esta linguagem contrapontística baseando-se no fraseado que o Pixinguinha fazia no Sax Tenor.

### **Improvisação no Choro**

O Choro é uma música que tem uma natureza improvisatória, porém quando falamos em improvisação, geralmente nos vem como referência a improvisação do *Jazz*, que é maravilhosa e imprescindível para este gênero musical. Porém no Choro os parâmetros para improvisação tendem a ser diferentes. Podemos observar que tradicionalmente a improvisação no Choro não é tão “livre” quanto no *Jazz* – onde o improvisador pode improvisar quantos “*Chorus*” quiser ou tiver sido combinado – no Choro geralmente ela vem em forma de variação da melodia principal, em uma das repetições de alguma das partes. Mas também não se pode negar que muitos músicos brasileiros que tocam jazz, migraram para o choro e acabaram trazendo uma influência da improvisação jazzística, não sendo raro observarmos em rodas ou em arranjos de gravações, a abertura para o improviso livre. Muitas vezes em choros de 3 partes, a terceira parte é utilizada para todos que quiserem, improvisarem livremente antes de voltar para a primeira parte. Uma outra maneira de se improvisar no choro é através dos contracantos. Geralmente os violonistas de 7 cordas quando estão acompanhando, fazem as frases de baixaria de forma improvisada.

### **Rítmica**

Enquanto a forma, estrutura harmônica e contracantos são comuns aos gêneros inseridos na linguagem do Choro, cada um deles possui uma célula rítmica específica. Ela está presente no acompanhamento e muitas vezes explícita no “ritmo melódico”.

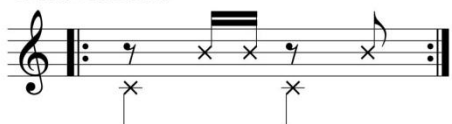
A seguir veremos as características rítmicas de alguns desses gêneros.

# Polca

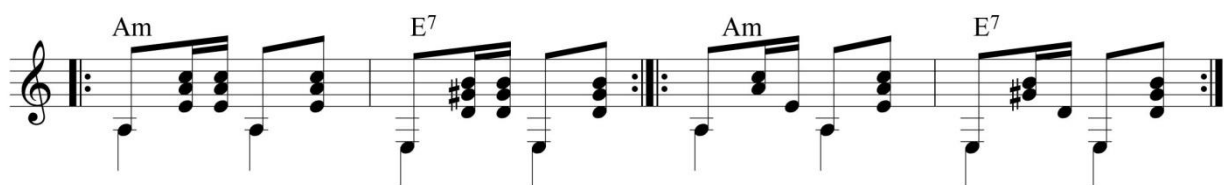
Divisão rítmica



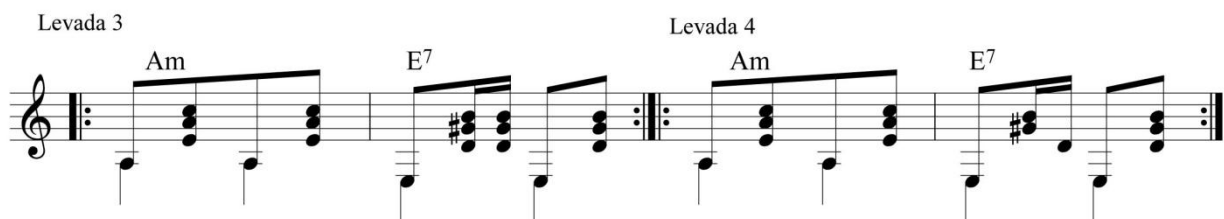
Polca Brasileira



Levada 1



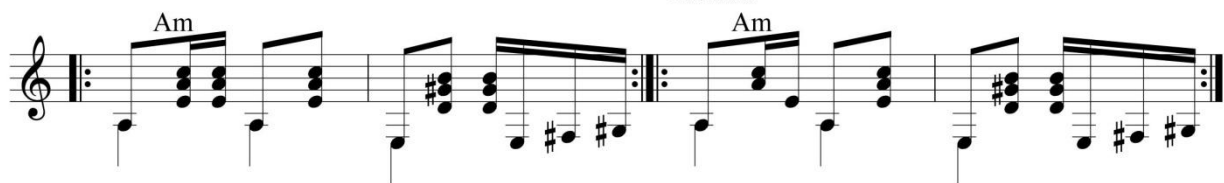
Levada 2



Levada 5



Levada 7





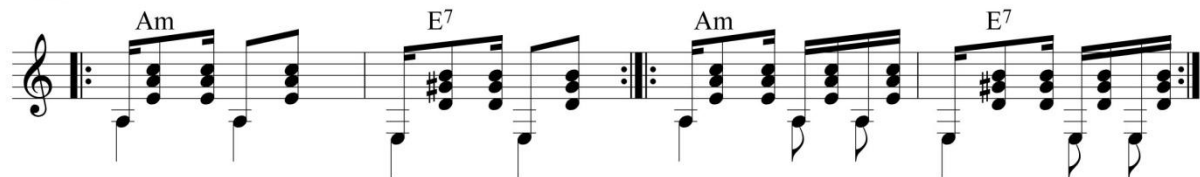
# Maxixe

divisão rítmica



Levada 1

Levada 2



Levada 3

Levada 4



Levada 5

Levada 6



Levada 7

Levada 8



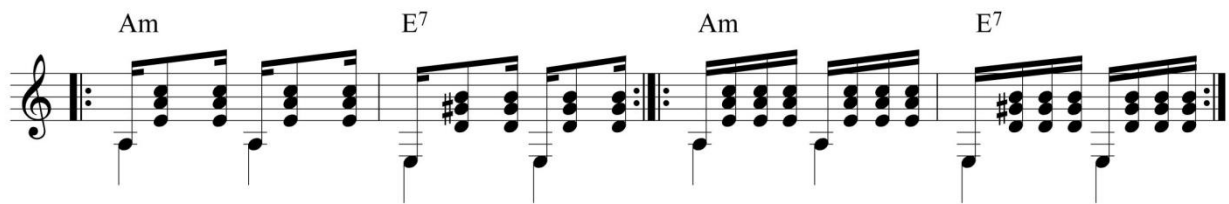
# Choro

divisão rítmica



Levada 1

Levada 2



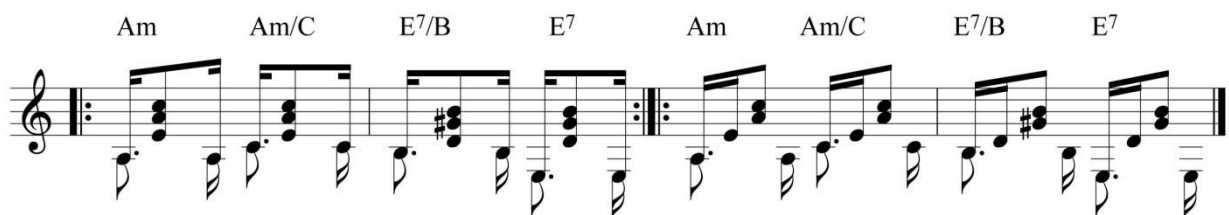
Levada 3

Levada 4



Levada 5

Levada 6

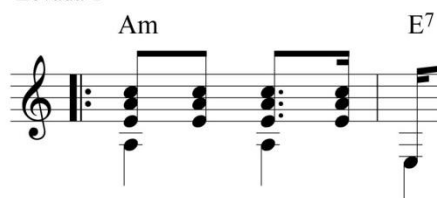


# Choro Sambado

divisão rítmica



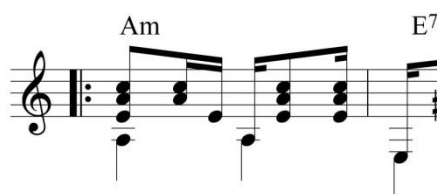
Levada 1



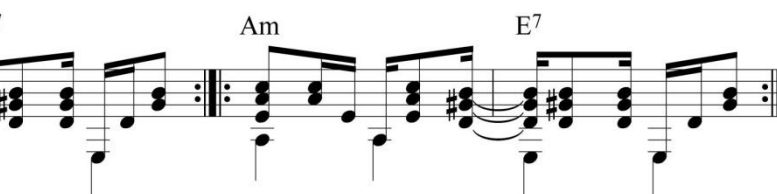
Levada 2



Levada 3



Levada 4



Antecipação

## Choro Sambado em 7/8

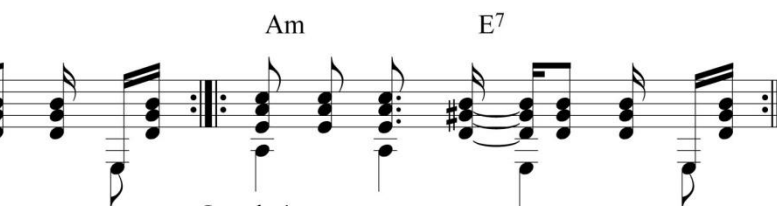
divisão rítmica



Levada 1



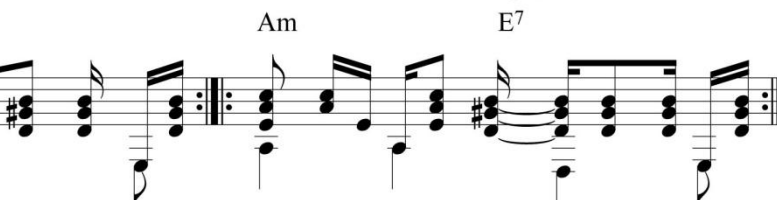
Levada 2



Levada 3



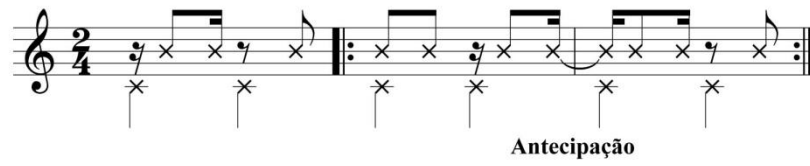
Levada 4



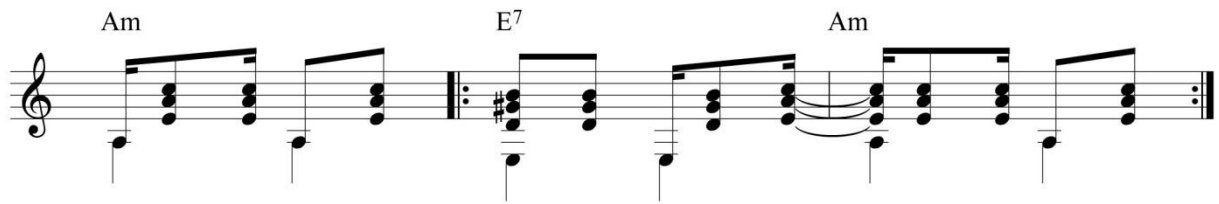
Antecipação

**Obs:** Choro em compasso ímpar, como em 7/8, não é algo tradicional, faz parte de algumas das inovações que o Choro vem recebendo e incorporando. A grande referência é o disco “Choro Ímpar” de Maurício Carrilho (Acari Records 2007).

# Samba



Levada 1



Levada 2



Levada Invertida 1

Levada Invertida 2



### **Referências Bibliográficas:**

- BRAGA, Luiz Otávio. **O Violão de Sete Cordas**. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 2004.
- CARRASQUEIRA, Maria José. **O Melhor de Pixinguinha**. São Paulo: Editora Irmãos Vitale, 1997.
- SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente – Transformações do Samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)**. Rio de Janeiro: Zahar Editora, 2012.
- SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. São Paulo: Editora Ed USP, 1990.
- SEVE, Mario; SOUZA, Rogério e DININHO. **Songbook Choro - Vol. I** . Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2007.
- SEVE, Mario; SOUZA, Rogério e DININHO. **Songbook Choro - Vol. III** . Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 2011.