

O piano no grupo de choro: outras possibilidades*

LUÍSA CAMARGO MITRE DE OLIVEIRA**

RESUMO: Este artigo propõe um estudo de aspectos da prática do Choro ao piano, abordando questões idiomáticas do instrumento e enfocando principalmente contextos coletivos de performance dessa música, onde as principais funções de melodia e sustentação rítmico-harmônica do grupo sejam desenvolvidas por outros instrumentos. Dessa forma, o estudo apresenta recursos e elementos em que o pianista possa abordar numa performance junto a grupos de Choro de formações instrumentais variadas. Como material principal, foram analisadas performances, registradas em áudio (CDs) e vídeos, de dois pianistas importantes do cenário atual do choro: Cristóvão Bastos e Laércio de Freitas. Como ferramenta de auxílio na visualização e interpretação desses elementos, foi utilizado o processo de transcrição (considerado, no presente trabalho, como o registro de sons musicais através da notação musical tradicional), apresentadas juntamente com os áudios dos exemplos escolhidos. Foram utilizados também trechos de entrevistas feitas com pianistas abordados no artigo.

PALAVRAS-CHAVE: Choro; Piano Popular Brasileiro; Grupos de choro; Cristóvão Bastos; Laércio de Freitas.

The piano in the Choro group: other possibilities

ABSTRACT: This article proposes a study of aspects of the Choro practice at the piano, focusing on idiomatic elements of the instrument, mainly in the collective performance where other instruments develop the main functions of melody and rhythmic harmonic support of the group. In this way, the study presents elements in which the pianist can approach in a performance with groups of Choro. Elements of performances recorded in audio and video of Cristóvão Bastos and Laércio de Freitas, two important Brazilian pianists of the genre, were analyzed, with a primary focus on the piano integrated in groups of varied instrumental formations. To aid in the visualization and interpretation of these elements, the process of descriptive transcription (considered, in the present work, as the recording of musical sounds through traditional musical notation) was utilized. To consider questions about the material analyzed and others raised during the research process, pianists working in the current musical scene of choro were interviewed, excerpts of which are included in the text.

KEYWORDS: Choro; Brazilian popular piano; Choro ensembles; Cristóvão Bastos; Laércio de Freitas.

* Este artigo é uma adaptação do terceiro capítulo da dissertação de mestrado “Uma Roda de Choro no piano: Práticas idiomáticas de performance a partir de gravações dos pianistas Cristóvão Bastos e Laércio de Freitas”, de minha autoria, defendida em 2017 no Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (OLIVEIRA, 2017).

** **Luísa Camargo Mitre de Oliveira** é Mestre em Performance Musical e Bacharel em Música Popular pela Universidade Federal de Minas Gerais. Desenvolve pesquisa com enfoque nas áreas de: Piano Brasileiro, Música Popular Brasileira e Choro. **E-mail:** luisamitre@gmail.com

O uso de fonogramas como fonte de pesquisa em performance musical, particularmente na área da música popular, apresenta-se como um interessante recurso no estudo de aspectos interpretativos e idiomáticos relativos às práticas de determinados instrumentistas ou gêneros musicais. A partir desses registros sonoros, pode-se extrair elementos provenientes de uma performance “real” gravada, que englobam aspectos diferentes de outros abordados no registro escrito (partituras). Aliado à escuta dos fonogramas, uma ferramenta interessante nesse tipo de estudo são as transcrições¹ musicais da performance estudada. Tais recursos podem trazer uma especificidade maior acerca de sonoridades e modo de tocar (relativo à articulações, tipos de toques e nuances interpretativas, por exemplo) do performer analisado. Esse tipo de estudo é essencial aos instrumentistas que pretendem se aprofundar em determinado gênero ou estilo musical, na busca de uma performance embasada idiomáticamente quanto ao uso do instrumento e à prática musical estudada.

Neste sentido, o presente trabalho se propõe a abordar aspectos relacionados à prática do Choro ao piano a partir do estudo de elementos encontrados em performances de dois pianistas: Cristóvão Bastos e Laércio de Freitas. Ambos se mostram grandes referências por serem profissionais experientes, ativamente atuantes no meio chorão e detentores da linguagem do Choro em suas performances. As performances escolhidas serão analisadas através de transcrições de gravações ou vídeos de shows/apresentações desses pianistas, em que estes atuam junto a formações instrumentais variadas². O objetivo deste estudo é reconhecer e compreender elementos utilizados por esses pianistas em contextos coletivos, problematizando-os à luz de práticas musicais do Choro e do idiomatismo pianístico. Acredita-se que, a partir dessa compreensão, tais elementos poderão ser (re) elaborados, adaptados e utilizados em performances, arranjos ou composições por quem se interessar por este estudo. Não se pretende, aqui, estudar as

¹ Neste trabalho, entende-se como “transcrição” o registro em notação musical tradicional de performances executadas em gravações de áudio ou vídeo dos performers estudados, procurando abranger com detalhes elementos interpretativos utilizados na execução das peças musicais.

² Em alguns casos, de acordo com o elemento ou aspecto focalizado no estudo da performance, transcreveu-se somente parte da execução (como a linha do baixo, ou a linha melódica tocada pela mão direita, por exemplo), omitindo-se algum elemento considerado menos importante no contexto, logo, não contemplando a execução completa do pianista.

particularidades estilísticas de cada pianista, nem tampouco almeja-se uma generalização de práticas encontradas nas performances analisadas. O intuito é prover um “vocabulário” de recursos e elementos musicais para o pianista interessado em se desenvolver na performance do Choro ao piano, especialmente em práticas coletivas dessa música.

O enfoque deste artigo serão performances em que o piano esteja inserido em grupos de Choro onde as funções de solista (no sentido de melodista) e acompanhamento rítmico-harmônico sejam desempenhadas por outros instrumentos do grupo³. Dessa forma, serão apresentados outros recursos utilizados pelos pianistas em suas performances coletivas, onde o instrumento assume funções diferentes das já citadas. Como foco, serão abordadas práticas em que o piano desempenha a função de “contrapontista”, além de exemplos onde o instrumento é usado como um recurso timbrístico no grupo.

Considera-se importante para uma real apreensão e entendimento do material estudado, a audição dos excertos transcritos, onde o leitor compreenderá nuances e aspectos não contemplados na notação, por serem “não traduzíveis” graficamente. Da mesma forma, os instrumentistas que pretenderem executar os elementos contidos nos trechos transcritos de maneira mais fiel, terão a referência sonora como suporte na interpretação dessas pequenas partituras, auxiliando na compreensão estilística para, a partir daí, elaborarem ou (re) criarem tais elementos em suas performances. Todo o material de áudio apresentado nos Exemplos Musicais deste trabalho encontra-se disponível *online* no site de endereço www.soundcloud.com/mestradoluisamitre e pode ser acessado através deste link. Para cada exemplo de áudio, será indicado, em nota de rodapé, o número da faixa correspondente na *playlist* do site, juntamente com o link direto para cada exemplo.

³ Aspectos sobre o uso do piano como instrumento solista ou acompanhador rítmico-harmônico em grupos de Choro podem ser encontrados no Capítulo 3 de minha dissertação (OLIVEIRA, 2017).

Sobre os pianistas analisados

Laércio de Freitas (Campinas - SP, 1941-) é pianista, compositor, arranjador e maestro. Integrou importantes grupos como a *Orquestra Tabajara* (regida por Severino Araújo) e o *Sexteto de Radamés Gnattali*, além de acompanhar e arranjar para muitos artistas importantes da música popular brasileira. Dentre seus discos lançados, três deles são dedicados ao Choro: *São Paulo no Balanço do Choro - Ao nosso amigo Esmê* (1980), *Terna Saudade* (1988) e *Laércio de Freitas Homenageia Jacob do Bandolim* (2007). Escreveu arranjos para importantes pianistas como Clara Sverner e Arthur Moreira Lima. Atua como importante figura no meio musical do Choro e é considerado uma grande influência para as gerações posteriores de músicos. Suas composições já foram gravadas por artistas como os grupos Variedades Contemporâneas, Trio Madeira Brasil e Quatro a Zero, dentre outros, além de figurarem frequentemente nas rodas de Choro, especialmente em São Paulo.

Cristóvão Bastos (Rio de Janeiro - RJ, 1946-) é compositor, pianista e arranjador. Possui composições em parceria com grandes nomes da música popular brasileira como Chico Buarque e Paulo César Pinheiro, além de trabalhar como arranjador e instrumentista em shows e discos de artistas como Nana Caymmi, Edu Lobo, Elza Soares, dentre muitos outros. Tem intensa participação no meio musical do Choro e Samba, atuando frequentemente como arranjador, instrumentista e compositor, e participou de trabalhos de diversos artistas do meio como Maurício Carrilho, Luciana Rabello, Paulinho da Viola, Nailor Proveta, Altamiro Carrilho, Grupo Época de Ouro, Grupo Nó em Pingo d'Água, Zé da Velha e Silvério Pontes. Atualmente é uma das maiores referências de pianista e arranjador no âmbito do Choro (e da música brasileira em geral), e possui alta habilidade inventiva de explorar os recursos do piano, especialmente junto a grupos grandes. Além disso, possui participação em uma enorme discografia voltada ao gênero musical Choro.

O piano no grupo de Choro

[...] E o piano tem um problema, ainda, – eu considero um problema – que é um instrumento muito completo. Então se você vai colocar o piano dentro de um regional de choro que já é completo: você tem o ritmo, você tem a harmonia, você tem o centro, né, muita harmonia inclusive, e você tem o solista. O que você vai fazer? [...]. (GOMES, 2016).

O relato acima, retirado de uma entrevista com o pianista Hércules Gomes⁴, retrata uma questão vivida por muitos pianistas na hora de tocarem junto a grupos de Choro onde as funções de solista e acompanhamento rítmico-harmônico já estão sendo desempenhadas por outros instrumentos. Com qual/quais elemento(s) o piano pode contribuir? E ainda: de que maneiras esses elementos enriquecem e contribuem para o equilíbrio sonoro do grupo e, ao mesmo tempo, soam idiomáticos ao piano?

Ao procurar recursos para essa questão, buscando referências nas gravações dos pianistas estudados, notamos algumas estratégias adotadas por estes ao atuarem junto a grupos grandes, que geram resultados interessantes em relação à sonoridade do conjunto. Serão apresentados aqui exemplos musicais em que os pianistas atuam em duas situações: (1) como “contrapontistas” e (2) utilizando o instrumento como um recurso para enriquecimento timbrístico do grupo.

O piano como contrapontista

Os instrumentos contrapontistas são aqueles responsáveis pela execução de contrapontos (ou contracantos) no grupo de Choro. Importante ressaltar que esses instrumentos, na maioria das vezes, não atuam exclusivamente como contrapontistas

⁴ Hércules Gomes (Vitória – ES, 1980-) é pianista, compositor e arranjador. Vem se destacando nacionalmente principalmente pelo seu trabalho como pianista solo dedicado ao repertório brasileiro, apresentando alto nível técnico de execução em suas apresentações e explorando o instrumento de forma extremamente idiomática. Em seus arranjos e composições, utiliza amplamente os elementos da música brasileira, especialmente rítmicos, explorando muito bem o caráter percussivo do piano em gêneros como o Samba, Choro, Frevo, Maracatu, dentre outros. Estudioso da linhagem histórica de pianistas populares brasileiros, tem como forte influência a linguagem dos *planeiros*, e contribui para o resgate e divulgação dessa sonoridade que foi explorada por compositores/pianistas como Ernesto Nazareth, Tia Amélia, Radamés Gnattali, dentre outros.

e são, também, acompanhadores ou solistas que se revezam ou assumem temporariamente esta função.

Os contrapontos são um dos principais elementos estruturais desse gênero, tratando-se, em síntese, de melodias de acompanhamento que dialogam com a melodia principal da música. São, frequentemente ou dependendo do contexto, improvisadas pelo instrumentista, que precisa mostrar domínio dos aspectos melódicos e harmônicos da peça tocada.

O contraponto brasileiro refere-se a uma forma de improvisação na qual os instrumentos encarregados de acompanhar o solista, dialogam com ele de tal forma que o resultado é uma performance musical em que melodias diferentes podem ser ouvidas simultaneamente, evidenciando também, nesse contexto, a capacidade musical e virtuosismo dos músicos e dos instrumentos antes deixados em um segundo plano. (CLÍMACO, 2008, p. 311).

Desde os primórdios do Choro, os contrapontos eram presentes em instrumentos como o violão (através de frases melódicas tocadas nas cordas mais graves desse instrumento) ou instrumentos de sopro, geralmente mais graves, como o oficleide, o bombardino e o trombone (responsáveis pelos contracantos nos conjuntos de música popular, consolidados desde o século XIX). Porém, esses contrapontos ainda não haviam alcançado a elaboração que conquistariam com a atuação de Pixinguinha (CALDI, 2007, p. 86).

Pixinguinha assimilou o contraponto de seu mestre Irineu de Almeida, compositor, trombonista, bombardinista e oficleidista. Esse músico, influenciado pela linguagem dos instrumentos de sopro nas bandas, desenvolvia linhas melódicas no oficleide preenchendo as lacunas da melodia principal, utilizando-se, principalmente, de arpejos e movimento escalar. As frases eram inseridas sempre dialogando com a melodia principal, muitas vezes em “relação de pergunta e resposta” com esta. Pixinguinha, influenciado por essa estética, desenvolveu esses elementos “a ponto de criar verdadeiras melodias independentes” (CALDI, 2007, p. 87). Têm-se como principal fonte para estudo desses contrapontos de Pixinguinha suas gravações, ao saxofone tenor, em duo com o flautista Benedito Lacerda, datadas na década de 1940.

Embora haja indícios de que os contrapontos de Pixinguinha não fossem totalmente improvisados (como apontado também por CALDI, 2007, p. 87), é recorrente o caráter improvisatório na prática desse elemento pelos instrumentistas do Choro. O estudo prévio de frases melódicas presentes em contrapontos feitos, por exemplo, por Pixinguinha, permite ao instrumentista contrapontista um “vocabulário” de frases musicais adequado à linguagem chorona. Interessante notar que algumas dessas frases melódicas – originadas a partir da atuação de um instrumentista, uma vez gravadas e incorporadas por vários músicos estudiosos dessa prática – entram no “vocabulário comum” utilizado por diversos músicos do Choro.

Nas formações dos regionais da década de 1930 (onde há a presença, geralmente, de um instrumento melódico-solista), o violão de 07 cordas acabou substituindo os instrumentos de sopro nessa função dos contracantos, e teve sua linguagem desenvolvida a partir da forte influência desse elemento. É comum que as frases contrapontísticas nas cordas graves tocadas por este instrumento dialoguem com o solista, preenchendo momentos de pausa, notas longas ou menor movimento na melodia, além de conduzirem finais e início de frases ou seções, modulações, introduções ou finalizações.

Mesmo com a presença de um violão de 07 cordas no grupo, é comum, quando há mais de um instrumento solista, que aquele que não estiver tocando a melodia crie outras linhas melódicas contrapontísticas, dialogando com o melodista e enriquecendo a textura do conjunto.

Encontramos exemplos do piano atuando como instrumento contrapontista em muitas gravações dos pianistas Laércio de Freitas e Cristóvão Bastos.

Além das características melódicas, comuns entre os instrumentos que exercem essa função de contrapontista, as possibilidades harmônicas do piano enriquecem as maneiras como esses contrapontos podem ser construídos no instrumento. Em alguns momentos, estes contrapontos se aproximam dos

*contrapontos rítmicos*⁵, como os desenvolvidos pelo cavaquinho, na maneira de interferências rítmico-harmônicas do piano, na forma de acordes, em diálogo com a melodia.

No primeiro exemplo, temos um contraponto criado pelo pianista Cristóvão Bastos na gravação da música *Mistura e Manda* (Nelson Alves) presente em seu disco *Avenida Brasil*. O contraponto é criado na forma de uma linha melódica, que é dobrada entre as duas mãos com uma distância de uma oitava, recurso que dá mais força e destaque a esta melodia tocada pelo piano. No Exemplo 1⁶, temos a melodia tocada pelo violão 06 cordas na primeira pauta, a linha de contraponto tocada pelo violão 07 cordas na pauta central e abaixo o contraponto tocado pelo piano. Este conduz uma linha contrapontística menos movimentada, com o predomínio de figuras rítmicas de maior duração (como mínimas e semínimas). As notas de apoio dos tempos fortes (semínimas nos primeiros tempos) geralmente são notas do acorde, pensamento que conduz a construção deste contraponto.

Interessante notar como as duas linhas melódicas contrapontísticas (do violão 07 cordas e do piano) não se chocam, mas se complementam, devido à escolha das figuras rítmicas e notas usadas por cada instrumento. Além da rítmica, a ausência de blocos de acordes, numa textura mais rarefeita no piano, contribuiu para a “limpeza” do trecho. Interessante também notar como a articulação usada pelo pianista ao tocar este contraponto (principalmente as notas em *staccato*) dialoga diretamente com os outros instrumentos acompanhadores do grupo (pandeiro e cavaquinho), como pode ser ouvido na gravação.

⁵ *Contrapontos rítmicos* são interferências rítmico-harmônicas realizadas pelo cavaquinhista em contraponto à melodia ou a algum outro elemento da música, onde se inserem células rítmicas distintas e deslocadas da levada padrão em execução, causando destaque para esse elemento. Essas intervenções acontecem geralmente em momentos de nota longa ou pausas na melodia, finais de cadências e seções ou outro momento propício contrapontisticamente à melodia.

⁶ Correspondente ao “Exemplo Musical 26” do site, disponível em: goo.gl/Ue1vjC

42

Vi.

G G Bm F# D D7

7 c.

Pno.

47

Vi.

G Am D7 G

7 c.

Pno.

51

Vi.

E7 Am C#o G/D D7 G

7 c.

Pno.

Ex. 1: Contraponto do piano em *Mistura e Manda* (Nelson Alves).

Outro exemplo é encontrado na música *Fandangoso* (Laércio de Freitas), numa performance ao vivo de Laércio de Freitas junto a seu grupo em um programa

de TV⁷. No Exemplo 2⁸, estão representados: a melodia tocada pela flauta e as linhas melódicas contrapontísticas tocadas pelo piano (não foram transcritas as partes em que o piano toca a harmonia, esta foi apenas indicada através de cifra). Neste contraponto tocado pelo pianista, é possível perceber que as frases mais movimentadas são inseridas nos momentos de notas longas da melodia, preenchendo os espaços. Assim como no exemplo anterior, as notas das cabeças dos tempo são notas pertencentes ao acorde, e as frases são construídas de maneira a alcançar essas notas. É possível perceber uma linha escalar ascendente composta por essas “notas alvo”, como nos compassos 26 a 29, onde as primeiras notas de cada compasso são Fá#, Sol#, Lá e Si. Essa pode ter sido tomada como uma “linha melódica guia” na construção das frases. O pianista varia a forma de tocar as frases contrapontísticas: ora elas são apresentadas como melodias dobradas entre as duas mãos (quatro primeiros compassos do exemplo), ora essas frase são tocadas pela mão direita com acompanhamento harmônico na mão esquerda (segundo sistema do exemplo), ou ainda apresentadas com um intervalo de terça na mão direita com dobramento de uma das vozes na mão esquerda (compassos finais do exemplo).

⁷ Programa Metrôpoles, exibido na TV Cultura de São Paulo e disponível no *YouTube* através do link https://www.youtube.com/watch?v=5NoX4m_jOK8 (Acesso em 19 de abr. 2017).

⁸ Correspondente ao “Exemplo Musical 27” do site, disponível em: goo.gl/KjsvQB

2

The musical score consists of three systems, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (grand staff). The piano accompaniment is marked 'Pno.' and includes various chords and rhythmic patterns.

System 1 (Measures 22-27):

- Measures 22-23: Chords E7, Am, B7, E7, Am.
- Measure 24: Chord F#m7(b5).
- Measures 25-27: Chords G#m7, C#7.

System 2 (Measures 28-31):

- Measure 28: Chord F#m7.
- Measures 29-30: Chords B7, E, B7, E7.
- Measure 31: Chord Am.

System 3 (Measures 32-35):

- Measures 32-33: Chords B7, E7.
- Measure 34: Chord A7.
- Measure 35: Chord Dm7.

Ex. 2: Contraponto do piano em Fandango (Laércio de Freitas).

Na próxima figura, Exemplo 3⁹, retirado da gravação da música *Um Choro pro Waldir* (Cristóvão Bastos e Paulinho da Viola), também do disco *Avenida Brasil*, o pianista Cristóvão Bastos executa, ao mesmo tempo, a melodia (com a mão direita) e o contraponto (com a mão esquerda). O pianista aproveita os momentos de pausa ou notas mais longas da melodia para inserir elementos contrapontísticos, sob a forma de pequenas linhas melódicas ou acordes. Interessante notar que algumas linhas são construídas pensando em destacar alguma condução de vozes dos acordes da harmonia, em movimentos em graus conjuntos, como é o caso dos compassos 02, 03 e

⁹ Correspondente ao “Exemplo Musical 28” do site, disponível em: goo.gl/idnech

04. No compasso 02, a nota Si bemol, enarmônica de Lá sustenido, soa como a sétima maior do acorde de Bm(7M), que conduz para a sétima menor do próximo (Bm7) na forma de uma antecipação. Em seguida, a sexta do acorde Bm6 (nota Lá bemol, enarmônica de Sol sustenido) conduz para a 3ª do próximo acorde (nota Sol), Em7. Esse pensamento de destacar uma linha melódica “interna” às vozes da harmonia é frequentemente explorada por este pianista nesta e em outras gravações. Interessante também notar como o pianista utiliza as possibilidades harmônicas do instrumento, enriquecendo a textura do contraponto alternando entre linhas monofônicas e outros trechos em acordes, buscando sonoridades mais “cheias”. Alguns recursos interpretativos de melodias são também usadas nos contrapontos, como as apojeturas (compassos 04 e 08) e a flexibilização métrica em relação ao pulso (compasso 24).

(1'30")

Piano

6

Pno.

11

Pno.

17

Pno.

21

Pno.

F#7(#5) Bm Bm7M Bm7 Bm6 Em7 B7(b9)

Gm6/Bb A7(9) D6 C#7(#9) F#m7

G#m7(b5) C#7 F#m7(b5) B7(b9) Em7(b5) A7(b9) C#m7

F#7(13) Badd9 F#6/A# Am6 C#7/G#

A7/G D6/F# G7(9/13) C#m7(b5) F#7(b13)

Ex. 3: Contraponto do piano em Um choro pro Waldir (Cristóvão Bastos e Paulinho da Viola).

O piano como recurso timbrístico no grupo

O piano, além das funções tradicionais de solista ou acompanhador, pode se tornar uma ferramenta para o enriquecimento timbrístico dos grupos de Choro.

Devido à sua tessitura, que engloba as regiões de todos os instrumentos da orquestra e do instrumental popular (desde o contrabaixo ao flautim), o piano pode ser usado para realçar, misturar ou criar novos timbres, além de destacar elementos feitos por outros instrumentos.

Piston (1969, p. 341) afirma que o principal uso do piano junto à orquestra é através dos dobramentos, e pode ser aplicado junto a qualquer instrumento (cordas, madeiras, metais ou percussão), em qualquer registro. Aponta, ainda, que esse tipo de uso não funciona bem em passagens com notas longas, de caráter *sostenuto* ou *legato*. Obtém-se melhores resultados em dobramentos de passagens mais movidas, ou com notas não muito longas. Um exemplo que funciona bem são as dobras de passagens em *staccato* ou *pizzicato*. Esse tipo de articulação, porém se usada no grave, em dinâmica forte, pode não funcionar bem por gerar um som metálico e distorcer a sonoridade por conta dos harmônicos (idem, p. 342). Outro apontamento são os acordes dissonantes, na parte grave do piano, que podem ser usados como efeitos rítmicos e percussivos. Há ainda os trêmulos, que podem ser associados aos rulos da percussão, como nos tímpanos ou bumbos. Mancini (1986, p.154) também aponta esse tipo de emprego do piano, que “pode ser usado em qualquer região para adicionar cor ao resto da orquestra”.

Em relação a essa abordagem, Itaborahy (2002) aponta alguns usos do piano junto a orquestras, encontrados em obras de compositores como Stravinsky, Prokofieff, Villa-Lobos e Bartók. Dentre as diversas abordagens e estilos de orquestração de cada compositor, alguns usos do piano foram apontados: (1) Dobramento melódico: ao reproduzir linhas melódicas de outros instrumentos, o piano gera efeitos sonoros a esta junção através do seu timbre. Ao dobrar instrumentos graves (de cordas friccionadas) como violoncelos e contrabaixos, o piano traz clareza para suas sonoridades, conferindo maior precisão ao ataque das notas; se associado a instrumentos agudos, pode conferir-lhes brilho, deixando-os

mais em evidencia e/ou soando mais claro que o normal. (2) Dobramento rítmico: ao reproduzir a rítmica igual a de outros instrumentos da orquestra, mesmo tendo notas diferentes, a propriedade percussiva do piano auxilia na sonoridade precisa nos ataques. Pode-se, ainda, produzir efeitos percussivos com *clusters* no piano, aproximando-o do naipe de percussão da orquestra. Esse uso de diversos tipos de dobramentos pelo piano pode conferir volume ou profundidade sonora aos elementos, pontuar a melodia, realçar desenhos melódicos ou rítmicos, além de mesclar seu timbre a outro, podendo criar novas sonoridades. Mesmo que os exemplos dados pelos autores acima citados tratem do piano no contexto da orquestra, há evidências do uso dessa abordagem por alguns pianistas junto aos grupos de Choro. Esses instrumentistas trazem para a performance alguns conhecimentos que têm na área de arranjo e orquestração, já que muitos trabalham também como arranjadores e compositores.

O pianista Cristóvão Bastos, em entrevista, ao falar do papel do piano no grupo completo de Choro, usa uma metáfora associada à atividade de um pintor: “[...] Você não pode entrar num quadro e sujar a cor do pintor... Você tem que chegar lá para ajudar no colorido...” (BASTOS, 2016). Cristóvão Bastos ressalta aqui a importância do cuidado ao se inserir elementos, de forma a não “sujar” a sonoridade resultante do grupo. É reconhecível, na prática desse pianista, a capacidade de utilizar o piano para realçar elementos rítmicos ou melódicos e timbres de outros instrumentos presentes. Portanto, o ato de “ajudar no colorido” pode se referir, em muitos momentos, ao enriquecimento timbrístico através do uso do piano dobrando outros instrumentos do grupo, de diversas maneiras.

Em entrevista, Laércio de Freitas também se refere a esse recurso, ao falar das possibilidades do piano junto ao grupo: “[...] Algumas vezes se dobra. Não com a flauta, oitava abaixo... Timbrística, né?” (FREITAS, 2016). Também é possível identificar, em performances e gravações deste pianista, o uso do piano sob esse aspecto de recurso timbrístico junto ao grupo de Choro.

Abaixo, alguns exemplos de como esses pianistas utilizaram o piano sob essa ótica.

Melodias no piano dobradas em oitavas distintas

Observou-se o amplo uso de dobramentos em oitavas diferentes, em melodias, contracantos/contrapontos (como nos exemplos das figuras 1 e 2) ou outros elementos feitos pelo próprio piano. Algumas vezes, os pianistas utilizam oitavas subsequentes. Outras, dobram a melodia em intervalos maiores, “saltando” uma ou duas oitavas (gerando intervalos de 15^a ou 22^a entre as notas). Em cada uma dessas combinações, a sonoridade resultante é diferente, gerando uma série de possibilidades timbrísticas fornecidas pelo próprio instrumento.

Além dessa abordagem, onde o desenho melódico é dobrado a partir da mesma nota, em registros distintos, Cristóvão Bastos aponta mais uma possibilidade de enriquecimento tímbrico do piano. No trecho da entrevista, Bastos mostra ao piano um exemplo musical, tocando uma frase com a mão esquerda e dobrando-a com a mão direita, com um intervalo de 12^a exata entre todas as notas da frase:

[...] Eu estou criando um harmônico artificial, estou fazendo uma 12^a. Essa nota faz o instrumento ter um outro timbre e você não escuta a 5^a que eu estou fazendo.... Buscando timbres. Você pode usar o piano pra fazer isso. E o piano não só aparece, como você tem a impressão de que botaram um instrumento novo, porque isso aqui não é um piano mais, né? [...]. (BASTOS, 2016)

Nesse depoimento, Bastos cita duas funções (ou consequências) desse tipo de recurso: a primeira seria o destaque do elemento tocado, fazendo-o ser ouvido mesmo em meio a grupos grandes (com muitos instrumentos tocando), o que pode ser interessante para o pianista numa performance junto a um grupo de Choro no formato do regional, por exemplo. A segunda função seria a criação de um timbre distinto do tradicionalmente utilizado na execução de melodias pianísticas, fazendo com que o piano soe como “um instrumento novo”, recurso que pode ser utilizado como um elemento de variação na interpretação melódica pelo piano.

Ainda sobre o uso dos dobramentos no piano como forma de realçar o instrumento em meio ao grupo, Bastos acrescenta:

[...] Mas mesmo que estejam tocando o flautim e o contra-fagote no grupo, você tem espaço pra colocar o piano, e tem uma coisa que eles não podem fazer que é isso aqui [*toca uma frase em uníssono nos extremos agudo e grave do*

instrumento]. Isso aqui aparece dentro da orquestra sinfônica, todo mundo faz um acorde e você faz... [*toca a mesma frase novamente*] e o piano aparece, porque essa região soma com essa, faz uma junção de harmônicos que faz com que o piano seja escutado. (BASTOS, 2016).

Dobramentos de outros instrumentos

O dobramento de melodias ou contracantos feitos por outros instrumentos é frequentemente utilizado pelos pianistas. Nesse tipo de dobramento, é comum o pianista reproduzir (ou imitar) a articulação, acentuação ou fraseamento do instrumento dobrado. Na maioria dos casos, os pianistas dobram somente trechos ou pequenas frases tocadas pelos outros instrumentos. Dessa forma, traz-se mais variedade de timbres e sonoridades ao arranjo do grupo.

Encontramos abaixo alguns Exemplos Musicais de dobramentos encontrados em gravações com a participação do pianista Cristóvão Bastos junto a grupos de Choro, em arranjos do próprio pianista ou de outros músicos. (Nos exemplos em áudio, pode-se ouvir pequenos trechos em que cada tipo de dobramento é utilizado. Em cada áudio pode haver mais de um trecho, de diferentes músicas. A ordem das faixas em cada áudio é a descrita em seus respectivos itens):

- Piano e violão de 07 cordas¹⁰: encontramos o dobramento de frases dos baixos melódicos em gravações como: *Quem é Você* (Pixinguinha), do disco *Brasileiro Saxofone*, de Nailor Proveta, e *Acreditei nos Beijos Dela* (Cristóvão Bastos e Paulinho da Viola), no disco *Dino 50 anos*, do conjunto *Época de Ouro*;
- Piano e bandolim¹¹: encontramos esse tipo de dobramento em gravações como: *Meu Sonho* (Cristóvão Bastos/Jorginho do Pandeiro), e *Acreditei nos Beijos dela* (Paulinho da Viola/Cristóvão Bastos), ambas do disco *Dino 50 anos*, do pianista Cristóvão Bastos com o conjunto *Época de Ouro*;

¹⁰ Correspondente ao “Exemplo Musical 29” do site, disponível em: goo.gl/m8sPe2

¹¹ Correspondente ao “Exemplo Musical 30” do site, disponível em: goo.gl/tFcoM2

- Piano e cavaquinho¹²: encontramos esse tipo de dobramento na faixa *Pitangueira* (Luciana Rabello/Cristóvão Bastos) do disco da cavaquinista Luciana Rabello, e *Um Choro pro Valdir* (Cristóvão Bastos e Paulinho da Viola), no disco *Avenida Brasil*, do próprio pianista;
- Piano e flauta¹³: encontramos esse tipo de dobramento na faixa *Quem é Você* (Pixinguinha), no disco *Brasileiro Saxofone*, de Nailor Proveta, e na faixa *Gostosinho* (Jacob do Bandolim), no disco *Choros Amorosos*, da flautista Andrea Ernest Dias.
- Piano e saxofone¹⁴: encontramos esse tipo de dobramento na faixa *Não Me Digas Não* (Cristóvão Bastos/Paulinho da Viola), no disco *Brasileiro Saxofone*, de Nailor Proveta;
- Piano, bandolim e flauta¹⁵: encontramos esse tipo de dobramento na faixa *Travessuras de Maíra* (Papito), do disco *Domingo na Geral*, do grupo *Nó em Pingo D'água* com o pianista Cristóvão Bastos;

As possibilidades são inúmeras, e cabe ao pianista usá-las de acordo com o efeito desejado no arranjo e seu gosto pessoal. Assim como no uso do piano junto à orquestra, o resultado da combinação do piano com outros instrumentos depende das características de cada um deles, quanto à emissão de som e registro. Ao dobrar frases graves junto ao violão 07 cordas, por exemplo, o piano traz clareza para sua sonoridade, conferindo maior definição para as notas, principalmente nos casos do violão de aço onde se tem a presença do ruído da dedeira nas cordas mais graves. Ao dobrar instrumentos agudos como a flauta ou o cavaquinho, o piano traz mais brilho à sonoridade destes.

¹² Correspondente ao “Exemplo Musical 31” do site, disponível em: goo.gl/TXgp4y

¹³ Correspondente ao “Exemplo Musical 32” do site, disponível em: goo.gl/3EenSw

¹⁴ Correspondente ao “Exemplo Musical 33” do site, disponível em: goo.gl/AdcC31

¹⁵ Correspondente ao “Exemplo Musical 34” do site, disponível em: goo.gl/117zUa

Um recurso comum é o uso do intervalo de 3as, 6as ou 10as entre a melodia dobrada e a tocada pelo piano, onde este exerce uma “segunda voz”. Este recurso também realça a melodia principal, mais aguda. Temos um exemplo de Laércio de Freitas, na música *Camondongas* (Laércio de Freitas), onde este dobra, num intervalo de 3ª inferior, a melodia tocada pelo bandolim (Exemplo 4¹⁶):

(1'50")

Ex. 4: Trecho de *Camondongas* (Laércio de Freitas), onde piano e bandolim dobram a melodia.

Um outro recurso utilizado por Cristóvão Bastos, ao dobrar especialmente melodias no registro agudo, é o uso do acréscimo de terças abaixo da voz principal que está sendo dobrada. Um exemplo (Ex. 5¹⁷), retirado da gravação de *Um Choro pro Valdir* (Cristóvão Bastos e Paulinho da Viola), o piano dobra a melodia feita pelo cavaquinho:

(4'38")

Ex. 5: Trecho de *Um choro pro Valdir* (Cristóvão Bastos e Paulinho da Viola), onde piano e cavaquinho dobram a melodia.

¹⁶ Correspondente ao “Exemplo Musical 35” do site, disponível em: goo.gl/zSDwgV

¹⁷ Correspondente ao “Exemplo Musical 36” do site, disponível em: goo.gl/BLsfvA

Dobramentos de outros instrumentos, realçando desenhos da melodia

Em algumas gravações, Cristóvão Bastos utiliza-se do dobramento no piano de notas específicas da melodia, quando esta é tocada por outro instrumento. Em alguns casos, as notas são tocadas em uníssono (na mesma oitava da melodia), e em outros casos são tocadas em oitavas distintas. Essa prática, ao destacar essas notas – por causa da mudança de timbre e intensidade – realça também desenhos intrínsecos à melodia. Importante ressaltar que nesses dobramentos, geralmente, o pianista reproduz também a articulação do instrumento dobrado, de forma que os sons “se fundam” mais.

Abaixo, um exemplo retirado da música *Seu Cristóvão* (Maurício Carrilho), gravado no disco *Choro Ímpar* (2007), de Maurício Carrilho. Nele, Cristóvão Bastos dobra ao piano determinadas notas da melodia tocada pela flauta (Ex. 6¹⁸). Dessa forma, o piano realça um desenho escalar descendente, interno à melodia, que começa na nota Ré e termina na nota Fá:

The image shows a musical score for two staves. The top staff is labeled 'Flauta' and the bottom staff is labeled 'Piano'. The tempo is marked '(0'50")'. The flute part consists of four measures of music, each starting with a slur over a series of notes. The piano part consists of four measures, each starting with a slur over a series of notes. The piano part is a descending scale starting on D4 and ending on F4. The flute part is a melodic line that follows the piano part in some ways but has its own distinct rhythm and phrasing.

Ex. 6: Trecho de *Seu Cristóvão* (Maurício Carrilho) – dobramento de notas específicas da melodia.

Essas foram algumas das diversas formas de se explorar a sonoridade do piano em conjunto com outros instrumentos do grupo de Choro, em relação a alguns efeitos timbrísticos que este instrumento pode gerar.

Há uma observação em relação a esse tipo de recurso: ele geralmente é usado em situações onde se há um arranjo previamente estabelecido, onde os

¹⁸ Correspondente ao “Exemplo Musical 37” do site, disponível em: goo.gl/LExBvN

instrumentistas podem combinar – ou ler de uma partitura previamente elaborada – as articulações e a rítmica das melodias tocadas. Isso porque esses aspectos rítmicos e interpretativos variam muito nas interpretações melódicas, de acordo com o músico e do momento da performance. Numa situação de uma roda de Choro, por exemplo, onde não há ensaios prévios nem arranjos escritos, dificilmente esses dobramentos de melodia soariam com a mesma articulação e rítmica exata entre todos os executantes. Porém, dependendo da capacidade de percepção, do contexto e do objetivo dos músicos envolvidos na prática musical, é possível aplicar esse conhecimento numa roda de Choro ou outra situação similar.

Conclusões

Neste trabalho, procurou-se estudar elementos utilizados pelos pianistas em performances de piano em conjunto, de maneira a abranger diferentes abordagens que estes utilizaram ao se inserirem em grupos onde as principais funções de sustentação rítmico-harmônica e melodia já estavam sendo cumpridas por outros instrumentos. Para isso, foram escolhidos alguns trechos de fonogramas considerados representativos, que foram expostos na forma de pequenas transcrições com seus respectivos áudios.

As análises feitas a partir desse material possibilitaram a identificação de elementos característicos da linguagem pianística utilizada pelos intérpretes selecionados, evidenciando tanto traços individuais quanto padrões estilísticos que caracterizam a performance do piano no Choro de forma um pouco mais abrangente. Esses elementos podem se manifestar na forma de motivos melódicos e rítmicos, construções harmônicas, padrões de acompanhamentos, articulações, acentuações, recursos característicos do piano (como o uso do pedal), e a exploração da tessitura do instrumento, dentre outros. Dessa maneira, através do reconhecimento e da compreensão de tais elementos e recursos encontrados nas performances, pode-se apontá-los como ferramentas possíveis de serem apropriadas, reinventadas e incorporadas por outros pianistas (ou instrumentistas em geral) em suas próprias performances.

Além das gravações, as contribuições dos pianistas a partir das entrevistas também foram importantes para a compreensão de práticas e pensamentos dos artistas estudados, auxiliando na compreensão de suas práticas.

Acredita-se que o processo de pesquisa, escuta, análise e estudo, exemplificado neste artigo, funcione como um suporte para o desenvolvimento de processos semelhantes por outros pesquisadores na área de performance, seja sobre o Choro ou qualquer outro gênero musical de interesse.

Bibliografia

BASTOS, Cristóvão. *Avenida Brasil*. Lumiar Discos, 1996. CD.

_____. *Entrevista* (concedida em 27 maio de 2016). Entrevistador (a): Luísa Camargo Mitre de Oliveira. 01 arquivo. Formato MP3. (108 min). Rio de Janeiro, 2016.

CALDI, Alexandre. Os Contrapontos para Sax Tenor de Pixinguinha nas 34 Gravações com Benedito Lacerda-Primeiras Reflexões. *Cadernos do Colóquio*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, abril, 1999.

CLÍMACO, Magda de Miranda. *Alegres dias chorões: o Choro como expressão musical no cotidiano de Brasília anos 1960 - tempo presente*. Tese (Doutorado em História) - UnB, Brasília, 2008.

FREITAS, Laércio de. *Entrevista* (concedida em 06 maio de 2016). Entrevistador (a): Luísa Camargo Mitre de Oliveira. 01 arquivo. Formato MP3. (60min). São Paulo, 2016.

_____. *Fandangoso*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5NoX4m_jOK8>. Acesso em: 19 de abril de 2017.

_____. *São Paulo no Balanço do Choro - ao nosso amigo Esmê*. Eldorado, 1980. LP.

GOMES, Hércules. *Entrevista* (concedida em 09 janeiro de 2016). Entrevistador (a): Luísa Camargo Mitre de Oliveira. 01 arquivo. Formato MP3. (85min). Belo Horizonte, 2016.

ITABORAHY, Patrícia. *O piano como instrumento de orquestra na obra de Arthur Bosmans*. 2002. Dissertação (Mestrado em Música) - Programa de Pós-Graduação em Música - UFMG. Belo Horizonte, 2002.

MANCINI, Henry. *Sounds and scores: a practical guide to professional orchestration*. s/l: Northridge Music/ All Nations Music, 1986.

OLIVEIRA, Luísa Camargo Mitre de. *Uma Roda de Choro no piano: Práticas idiomáticas de performance a partir de gravações dos pianistas Cristóvão Bastos e Laércio de Freitas*. 2017. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, UFMG, Belo Horizonte, 2017.

PISTON, Walter. *Orchestration*. Londres: Victos Gollancz Ltda, 1969.

Referências fonográficas

BASTOS, Cristóvão; NÓ EM PINGO DÁ'GUA, Grupo. *Domingo na Geral*. Lumiar discos, 2001. CD.

CARRILHO, Maurício. *Choro Ímpar*. Acari Record, 2007. CD.

DIAS, Andrea Ernest. *Choros Amorosos*. Fina Flor, 2010. CD.

ÉPOCA DE OURO, Conjunto. *Época de Ouro: Dino 50 Anos*. EMI, (LP/1987), (CD/2003).

PROVETA, Nailor. *Brasileiro Saxofone*. Acari Records, 2009.

RABELLO, Luciana. *Luciana Rabello*. Acari Records, 1999. CD.