

Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Música

Dissertação

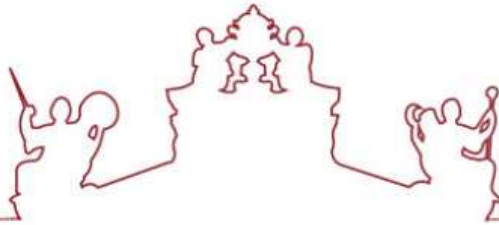
**A Obra para Clarinete de Antônio Apolônio Evangelista:
Edição, Harmonização, Catalogação e Sugestões de
Articulações**

Alphonsos de Melo Silveira

Orientador (es) | Mário Marques
Joel Luís da Silva Barbosa
Luis Gomes

Évora 2021

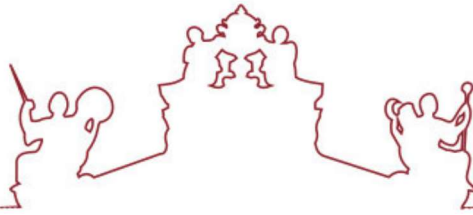




A dissertação foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Filipe Santos Oliveira (Universidade de Évora)

Vogais | Monika Streitová (Universidade de Évora) (Arguente)
Mário Marques (Universidade de Évora) (Orientador)



Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado em Música

Dissertação

A Obra para Clarinete de Antônio Apolônio Evangelista:
Edição, Harmonização, Catalogação e Sugestões de
Articulações

Alphonsos de Melo Silveira

Orientador (es) | Mário Marques
Joel Luis da Silva Barbosa
Luis Gomes

Évora 2021



*“Quem tem Música no Coração,
Jamais padecerá de Solidão”*

(Arthur da Távola – Paulo Alberto Moretzsonh Monteiro de Barros)

*Dedico esse trabalho a Antônio Apolônio
Evangelista, um amigo presente em minha vida
musical, com apoios cruciais em momentos difíceis.
Um grande ser humano que com sua simplicidade
encanta a todos.*

Agradecimentos

Agradeço ao meu pai Antônio Batista Silveira e minha mãe Maria Lúcia de Melo Silveira que sempre me apoiaram nessa caminhada musical, me ajudando a passar por todas as dificuldades inerentes a profissão.

Agradeço a minha esposa Thallyana Barbosa da Silva Silveira o apoio ao meu amor a música, por me compreender e estar sempre ao meu lado nos momentos alegres e difíceis, principalmente aqueles passados durante todo o curso.

Agradeço ao Sr Apolônio por permitir que eu fizesse meu trabalho referente sua vida e as suas obras, por todo o carinho que sempre teve por mim, por toda ajuda nos momentos difíceis da profissão, também agradeço a toda sua família por colaborarem para que eu pudesse concluir minha dissertação, em especial a Jussara Evangelista.

Agradeço também a meus orientadores Mario Diniz Marques pela atenção, paciência, compreensão, transmissão de conhecimentos e apoio ao meu projeto, agradeço também a Joel Luís da Silva Barbosa por fazer parte da minha história, tendo sempre uma palavra amiga e grande conselho e orientações, sendo um exemplo para mim, agradeço em especial ao professor Luís Miguel Oliveira Gomes por ter acreditado no meu potencial e por ter me mostrado que sou capaz.

Agradeço a Orquestra sinfônica da Paraíba na pessoa de seu Diretor Marcio Carneiro e do Maestro e diretor Artístico Luís Carlos Durier por acreditar em meu potencial, assim me liberando da minha função para que eu pudesse cumprir meus estudos.

Um agradecimento especial a Ana Filipa Luz, Vicente Lima, João Garrido e Patricia Camelo por participarem do meu recital de formatura.

Agradeço aos professores e interpretes José de Arimatéia, Alexandre Ribeiro, Sergio Albach, Heleno Feitosa, Marcos Flávio, Hudson Brasil e Ausier Vinicius e André Matuk pela colaboração ao meu trabalho.

E por fim agradeço a Deus por ter me dado saúde, paciência, perseverança e ter colocado em meus caminhos grandes amigos brasileiros como André Matuk, Ivan Bekn Renato Rezende e outros,

também amigos portugueses como Luis Massano e sua família entre outros que amenizaram as dificuldades passadas durante o período distante de casa.

Resumo	x
Abstract	xi
Lista de quadros	xii
Lista de figuras	xii
1. Introdução	1
2. Metodologia	2
3. Estado da Arte	3
4. Antônio Apolônio Evangelista: Clarinetista, Saxofonista, Maestro, compositor, mestre de obra, artista plástico.	
4.1 História de vida, ofícios, surgimento do apelido “Funica” e acontecimentos marcantes.	4
4.2 Grupos Musicais que Antônio Apolônio integrou.	8
4.3 porque e quando Antônio Apolônio começou a compor	15
4.4 Lista de obras para clarinete em ordem cronológica, ordem por gêneros e ordem alfabética.	17
5. Breve contextualização histórica	
5.1 O Choro	21
5.2 A Valsa	23
5.3 O Bolero	24
6. Articulação e Ritmos	
6.1 Breve conceito de articulação.	26
6.2 Variações de articulações entre notas ligados e notas separadas (staccato).	27
6.3 Acentos rítmicos e variações rítmicas no pandeiro	31
6.3.1 Acentuação Rítmica no choro com base no pandeiro.	31
6.3.2 Variação Rítmica da Valsa Brasileira com base no pandeiro.	34
6.3.3 Variação e acentuação rítmica e melódica no bolero	37
7. Questionários e conclusões a partir das análises.	
7.1 Entrevistas Narrativa.	38
7.2 Entrevista com instrumentistas e suas perspectivas da interpretação dos estilos choro, valsa e bolero.	38
7.2.1 Respostas de todos os artistas e conclusão de cada questão	40
8. Sugestões de articulações para interpretação das obras.	
8.1 Articulações mais usadas na interpretação do choro, valsa e bolero, em trechos de obras de Antônio Apolônio	51
8.1.1 Choro	52
8.1.2 Valsas	57
8.1.3 Boleros	58

9. Obras utilizadas nos exemplos com articulações sugeridas.

9.1 Choro

9.1.1 Funicando	60
9.1.2 Popó no choro	63
9.1.3 A clarineta Mágica	65
9.1.4 Uns e Outros	68

9.2 Valsa

9.2.1 Jussara	71
9.2.2 Stefhane (Teté)	74

9.3 Bolero

9.3.1 Um Bolero Para Você	76
9.3.2 Emmanuelle (Manu)	78

Conclusão	79
------------------	----

Bibliografia	81
---------------------	----

Anexos

Anexo 1. Lista de Obras Editadas e Harmonizadas ordem Cronológica anexo em pdf

1.1 A Clarineta Magica 12/09/2007	01
1.2 Agradei? 26/09/2002	03
1.3 Amorosa 07/01/2011	05
1.4 André de “Chinelo Velho” 24/10/2006	07
1.5 Apanhei Sentado 20/01/11	09
1.6 Balança creôla 21/03/2003 Choro Caipira	11
1.7 Batuquinho 12/02/2005	13
1.8 Bela 07/02/2007	14
1.9 Beleza Pura 26/01/2007	16
1.10 Bons Tempos 29/03/2007	18
1.11 Caburé 06/04/2006	20
1.12 Caí na Farra 30/09/2008	22
1.13 Cantando na Chuva 24/01/1997	24
1.14 Catimba 16/03/2005	26
1.15 Cida 28/10/2002	28
1.16 Cuíca Seca 04/02/2009	30
1.17 Descendo a Serra 09/09/2002	32
1.18 É para Sempre 07/02/06	34
1.19 É para Você 02/08/2001	36
1.20 Emmanuelle (Manu) 19/09/2006	38

1.21 Estela 11/12/1996	39
1.22 Fofocas no Boteco do João Bomba 28/04/2006	41
1.23 Funicando 05/08/2002	43
1.24 Ingratidão 26/12/2007	45
1.25 Jussara 25/01/1996	47
1.26 Lembrança de um amigo 28/01/2001	49
1.27 Lorena 13/01/2009	51
1.28 Luana 03/05/2003	53
1.29 Luar de Ravena 27/11/2006	55
1.30 Luar de Outono 08/05/2005	57
1.31 Maxixiando 17/11/2006	59
1.32 Mulata Esperta 28/02/2009	60
1.33 Murmúrio de uma cascata 20/04/2009	62
1.34 Não Empurre 09/11/2006	64
1.35 Néco na Farra 13/10/2006	65
1.36 Nívia 12/07/2012	66
1.37 O Brilho de uma estrela 25/09/2010	68
1.38 Onde estará o meu Amor 19/01/2011	70
1.39 Passado Saudoso 22/02/1989	71
1.40 Popó no Choro 29/11/2002	73
1.41 Que Melado Em? 15/02/2008 Choro Canção	74
1.42 Segura Companheiro 06/08/2002	76
1.43 Sorrindo 09/09/2002	78
1.44 Só Para Clarineta 09/09/2002	80
1.45 Sombra de um Passado 06/03/2002	82
1.46 Stéfane (Teté) 14/06/2006	84
1.47 Subindo a Serra 09/09/2002	86
1.48 Tentando Agradar 27/11/2002	88
1.49 Trapalhadas do Zé Policeno 05/01/2007	90
1.50 Um Bolero para Você 24/04/2003	92
1.51 Um Chorinho em Ravena 16/08/2002	94
1.52 Um chorinho para Otávio 20/12/2006	96
1.53 Uns e Outros 30/11/2006	97
1.54 Valsa em Mínimas e semínimas para iniciantes 03/06/2009	99
1.55 Venturoso 17/08/2010	101
1.56 Virginia 12/08/1999	103

Anexo 2 - Questionário realizado com artistas selecionados, com respostas na íntegra, referente a articulação, que compõe o corpo do trabalho, que está voltado a horo, valsas e boleros. 84

A- Ms. José Arimatéia Veríssimo – Clarinete 84

B- Alexandre Ribeiro – Clarinete	86
C- Sergio Albach – Clarinete e Clarone	88
D- Heleno Feitosa Costa Filho– Saxofone e Fagote	90
E- Dr. Marcos Flavio de Aguiar Feitas – Trombone	92
F- Hudson Brasil – Violão (guitarra) – Bandolim	94
G- Ausier Vinicius – Cavaquinho	96
Anexo 3 – Entrevista de Antônio Apolônio Evangelista	98

Resumo

“A Obra para Clarinete de Antônio Apolônio Evangelista: Edição, Harmonização, Catalogação e sugestões de articulações”

O presente trabalho tem como objetivo Editar, Harmonizar e Catalogar as obras de Antônio Apolônio Evangelista, apresentando obras inéditas nos estilos Choro, Valsa e Bolero. Discorre-se brevemente mostrando sua história, sua trajetória musical, as razões que o levou a compor, dentre outras coisas. Consta a lista de obras solos em ordem cronológica, alfabética e por estilos. Por meio de estudos bibliográficos e um questionário relacionado com a articulação respondido por intérpretes, apresenta uma série de exemplos de como aplicar as articulações no choro, na valsa e nos boleros. Do mesmo modo consta nesta pesquisa uma série de exemplos de acentos métricos sugeridos para um estudo prático. Este estudo tem como objetivo também, propor uma maior compreensão sobre a interpretação das articulações dentro dos estilos, e toda uma utilização dessas ideias nas cinquenta e seis obras de Antônio Apolônio Evangelista, e nas músicas dentro dos estilos como um todo.

Palavras-chave: Clarinete; Articulação; Choro; Valsa; Bolero.

Abstract

“The Work for Clarinet by Antônio Apolônio Evangelista: Editing, Harmonization, Cataloging and suggestions for articulations”

This work aims to Edit, Harmonize and Catalog the compositions of Antônio Apolônio Evangelista, presenting to the musical world countless new compositions within the styles Choro, Valsa and Bolero. It is briefly discussed showing its history, his musical trajectory, the reasons that led him to compose, among other things. There is a list of solo works in chronological order, alphabetical and by styles. Through bibliographic studies and a questionnaire related to the articulation answered by interpreters, presents a series of examples of how to apply the joints in choro, waltz and boleros. In the same way there is a series of examples of metric accents suggested for a practical study. It is expected that, through this study, people have a greater understanding of the interpretation of joints within styles, and can use all these ideas in the fifty-six works of Antônio Apolônio Evangelista, and in the music within the styles as a whole.

Key words: Clarinet; Articulation; Choro; Waltz; Bolero

Lista de Quadros

Quadro 1: Lista de obras para clarinete em ordem cronológica, ordem por gêneros e ordem alfabética	17
Quadro 2: Células Rítmicas	31
Quadro 3: Questionário destinado aos interpretes.	39

Lista de Fotos

Figura 1 (da esquerda para a Direita, Saxofone Barítono Mib, Clarinete Sib, Saxofone Tenor Sib, Instrumentos de Apolônio)	07
Figura 2 (foto de Antônio Apolônio Evangelista fardado)	08
Figura 3 (Apresentação de Apolônio junto à Orquestra de Baile)	09
Figura 4 (Apolônio Tocando Clarinete na Sociedade Musical banda Santa Cecília)	10
Figura 5 (Apolônio tocando saxofone Barítono)	10
Figura 6 (Apolônio à frente da banda como regente)	11
Figura 7 (Fotos de Apolônio tocando carnaval nos clubes de Sabará)	11
Figura 8 (Tocando carnaval de rua com o “Paraíso dos Moralistas”)	12
Figura 9 (Grupo de seresta “Ranchão Alegre”, de 1958)	13
Figura 10 (Grupo “Serenio da Madrugada”, atualmente)	13
Figura 11 (capa do CD “Funicando”)	14
Figura 12 (Grupo “Serenio da Madrugada” no estúdio)	14
Figura 13 (QrCoud Um chorinho em Ravena Interpretado por Antônio Apolônio Evangelista)	15
Figura 14 Partitura original de Antônio Apolônio Evangelista	16
Figura 15 Articulações com as consoantes D e T. (Van-Der-Haegen, 1792)	28
Figura 16 Dois grupos de quatro semicolcheias (Séve, 1999)	28
Figura 17 Exemplo I de articulações (Séve, 1999)	29
Figura 18 Exemplo II de articulações (Séve, 1999)	29
Figura 19 Exemplo III de articulações (Séve, 1999)	30
Figura 20 Exemplo 4 de articulações (Séve, 1999)	30
Figura 21 Grafia da técnica do pandeiro (Bolão, 2010)	32
Figura 22 Exemplo I de acentuação rítmica (Bolão, 2010)	32
Figura 23 Sincopa (Bolão, 2010).	33
Figura 24 Exemplo II de acentuação rítmica (Bolão, 2010).	33
Figura 25 Grafia da técnica do pandeiro (Bolão, 2010).	34
Figura 26 Exemplo I do ritmo do pandeiro (Bolão, 2010).	34
Figura 27 Exemplo II do ritmo do pandeiro (Bolão, 2010).	35
Figura 28 Exemplo III do ritmo do pandeiro (Bolão, 2010).	35
Figura 29 Exemplo IV do ritmo do pandeiro (Bolão, 2010).	35
Figura 30 Exemplo V do ritmo do pandeiro (Bolão, 2010).	36
Figura 31 Exemplo VI do ritmo do pandeiro (Bolão, 2010).	36
Figura 32 Exemplo VII do ritmo do pandeiro (Bolão, 2010).	37
Figura 33 Exemplo I do ritmo do Bolero.	37
Figura 34 Trecho da música Funicando, Compassos 27,28 e 29.	52
Figura 35 Trecho da música Uns e Outros, compasso 1,2 e 3.	52
Figura 36 Trecho da música Funicando, compasso 39 e 40	53
Figura 37 Trecho da obra Popó no choro, compasso 28, 29 e 30.	53
Figura 38 Trecho da obra Popó no choro, compasso 15 e 16.	53

Figura 39 Trecho da música Funicando, compasso 32 e 33.	54
Figura 40 Trecho da música Popó no choro, compasso 36.	54
Figura 41 Trecho da música A Clarineta Mágica. Compasso 30 e 31.	55
Figura 42 Trecho da música Funicando, compasso 46	55
Figura 43 Trecho da música Funicando, compasso 16	56
Figura 44 Trecho da música Popó no choro, compasso 7 e 8.	56
Figura 45 Trecho da música Stéfiane. Compasso 7.	57
Figura 46 Trecho da música Stefhane. Compasso 73.	57
Figura 47 Trecho da música Stefhane. Compasso 46.	58
Figura 48 Trecho da música Um Bolero para Você. Compasso 12 e 13.	58
Figura 49 Trecho da música Um Bolero para você. Compasso 39 e 40.	58
Figura 50 Trecho da música Um Bolero para Você. Compasso 45 e 46	59
Figura 51 Funicando	60
Figura 52 39 Popó no Choro	63
Figura 53 A Clarineta Mágica	65
Figura 54 Uns e Outros	68
Figura 55 Jussara	71
Figura 56 Stefhane (Teté)	74
Figura 57 Um Bolero para Você	76
Figura 58 Emmanuelle (Manú)	78
Figura 59 Qrcoud Segunda parte Recital de Mestrado Alphonso de Melo Silveira	80

1 Introdução

Este trabalho tem o intuito de realizar um estudo da obra para clarinete de Antônio Apolônio Evangelista. Além de compositor brasileiro, Funico, como é conhecido, é clarinetista e saxofonista. Nasceu em Minas Gerais, na cidade Nova Lima, em 5 de março de 1924. Como muitos outros músicos populares no Brasil, é autodidata e teve uma iniciação básica à música. Desenvolveu-se musicalmente com o tempo, por meio de sua experiência no cotidiano, integrando Bandas Civas, Bandas Marciais, bandas e orquestras de baile e grupos de serestas. É dado a ele a importância e reconhecimento devido a sua contribuição musical como intérprete e compositor na cidade de Sabará. O interesse nessa investigação se deu com a minha aproximação com o compositor a partir de 2001, quando passei a fazer parte da Banda Lira da Paz, em Ravena, grupo pelo qual Apolônio atuava como instrumentista. Desde este momento pude participar do processo composicional de suas músicas tocando-as para que ele pudesse trabalhar na revisão das melodias.

O enfoque principal da investigação será apresentar sugestões de articulações para sua obra para clarinete, tendo em vista que a maioria das peças não dispõem de articulações descritas na partitura. A obra completa do compositor abrange diversos estilos como o choro, valsa, bolero, marcha, dobrados, toada e polca. No entanto, as obras a serem abordadas nessa pesquisa contemplarão todos os choros do autor, bem como os boleros, as valsas e uma toada, totalizando cinquenta e seis obras. Para o desenvolvimento do trabalho, foram selecionadas oito obras; quatro choros, duas valsas e dois boleros, obras pelas quais as articulações serão trabalhadas com base na estética de cada estilo de peça correspondente, objetivando uma performance fundada. O trabalho de articulação desenvolvido com este conjunto de oito obras pode servir de exemplo para as demais. Além disso, pretendemos nesta pesquisa realizar um trabalho de edição das partituras com harmonizações e articulações propostas, bem como catalogar essas composições, onde será disponibilizado um acervo inédito possibilitando o acesso das partituras a músicos clarinetistas, visando que as peças possam ser inseridas em suas performances, seja nas rodas de choro ou nas salas de concerto.

2 Metodologia

Este trabalho foi desenvolvido por meio de pesquisa bibliográfica referente aos diversos assuntos inerentes à temática da pesquisa; artigos, dissertações, teses e livros sobre articulação, interpretação musical, estilos musicais brasileiros e edições de partituras. Também foi utilizado como procedimento técnico a pesquisa documental, através da obtenção dos manuscritos das partituras e reportagens em jornais sobre o compositor disponibilizadas pelo próprio o que viabilizou o trabalho de resgate das obras, as quais foram organizadas de forma cronológica, alfabética e de estilo, estabelecendo, dessa forma, um critério de ordem para a realização do estudo interpretativo de cada obra.

Com base em pesquisas bibliográficas, discutimos brevemente sobre cada estilo citado, onde foi criada uma base conceitual estilística do choro, da valsa, do bolero e da toada, tal como foi feito também com relação aos tipos e formas de articulações. Além disso, foi realizada a audição de alguns trabalhos discográficos representativos dos estilos musicais brasileiros em questão, para clarinete e outros instrumentos com a finalidade de perceber as idiosincrasias de tais estilos.

A entrevista foi outro procedimento técnico utilizado, do tipo *Despadronizada ou não-estruturada*. Nesta categoria “o entrevistador tem liberdade para desenvolver cada situação em qualquer direção que considere adequada. É uma forma de poder explorar mais amplamente uma questão. Em geral, as perguntas são abertas e podem ser respondidas dentro de uma conversa informal” (Markoni & Lakatos, 2003, p. 197). A entrevista foi direcionada ao compositor, onde foram coletados dados, registrados por meio de gravador de áudio, sendo realizada através de questionamentos básicos que pudessem possibilitar a liberdade e espontaneidade das respostas do entrevistado, a fim de obter uma base contextual histórica, buscando compreender sua trajetória performática como clarinetista e saxofonista, bem como procurando perceber em que se baseia seu conhecimento técnico para a criação de suas obras.

Outro recurso utilizado na pesquisa foi o questionário, destinado a músicos instrumentistas profissionais que têm vivência com o choro, a valsa, o bolero e a toada, a fim de ampliar a obtenção de conhecimentos estilísticos baseado na prática instrumental.

Para a realização da edição das partituras, foi utilizado o programa computacional de partituras *Musiscore*. A pesquisa teve como apoio os instrumentistas de violão (guitarra) André Matuk e Alexandre Piló para auxiliar na realização das harmonizações das obras, que tiveram como referência o desenho melódico-harmônico do violão 7 cordas, sendo este um instrumento característico de acompanhamento do choro, da valsa e do bolero.

3 Estado da Arte

Sobre a abordagem do assunto referente a essa dissertação, que tem como ponto de partida a correlação das obras e história de Antônio Apolônio Evangelista, não existe nenhum trabalho acadêmico. No entanto, existem vários trabalhos que versam sobre a relação entre história dos estilos e as articulações. Abaixo, constam alguns deles:

- Eduardo Gonçalves dos Santos (2014) – “A Vida e a Obra do Maestro Antônio Paula: Edição, revisão de Gravações das valsas *Clarinete Vadiando* e do choro *Bigode na Farrá*”.
- José Ramos Tinhorão (2013) – Sétima Edição – “Pequena história da Música Popular.
- Mário Sève (1999) – “Vocabulário do Choro”
- Marcos Flavio De Aguiar Freitas (2005) - “O choro em Belo Horizonte, aspectos históricos, compositores e obras”.
- Oscar Bolão (2010) “Batuque é um privilégio, A percussão na Música do Rio de Janeiro para músicos, arranjadores e compositores”.

Santos (2014) desenvolve seu trabalho sobre Antônio Paulo, compositor capixaba, com uma grande produção de choros entre os anos 30 e 80 do século passado. Ele busca relatar a interferência típica que ocorre na música popular instrumental, no momento da performance. Para o estudo ele utiliza duas composições importantes do compositor. Existem muitos compositores brasileiros autodidatas, com vasta produção, que são referências para música brasileira, onde se desenvolve uma linguagem original em cada região, sua pesquisa desenvolve um trabalho de análise de interpretação das obras a partir de gravações.

Tinhorão (2013) desenvolve um dos principais livros sobre o surgimento da história de alguns estilos da música popular brasileira, desde a era colonial. Nesta pesquisa, ele apresenta seu desenvolvimento, os principais compositores e intérpretes. Tinhorão é o mais representativo historiador referente à música popular brasileira.

Sève (1999), em seu livro, encontra-se uma proposta das principais características, estruturas, diferenças e aproximações do jazz, onde ele exhibe o tradicional e novidades formais com referências de como interpretar o choro, expondo vários exercícios para a sua prática. Sève conduz os instrumentistas_a compreensão do estilo, mostrando o caminho da improvisação, apresentando articulações, etc., sendo esse o livro mais completo que se encontra na atualidade sobre o choro.

Freitas (2005) analisa a trajetória do choro no Estado de Minas Gerais, passando pelos programas ao vivo nas rádios da cidade e se estendendo a biografias dos compositores e a catalogação de suas obras. Esta é uma importante referência por possibilitar a compreensão do contexto do choro do mesmo local em que a música de Apolônio está inserida.

Bolão (2010), através de seus estudos, transcreveu e criou um compilado dos principais ritmos brasileiros, como o samba, o choro, o maxixe etc., catalogando em forma de partituras para bateria tradicional, bumbo, prato repinique, pandeiro etc. A sua catalogação de ritmos brasileiros serve de base para qualquer instrumentista compreender um estilo, ajudando a fazer com que o músico crie o swing natural de cada estilo. Sendo esse um dos mais representativos trabalhos de ritmos brasileiros.

4. ANTÔNIO APOLÔNIO EVANGELISTA: CLARINETISTA, SAXOFONISTA, MAESTRO, COMPOSITOR, MESTRE DE OBRA, ARTISTA PLÁSTICO.

4.1 História de vida, ofícios e surgimento do apelido “Funica”

Os dados aqui referenciados foram através de uma entrevista informal, uma conversa descontraída em três partes, sendo conduzidas de acordo com o que ia lembrando. Também dados através dos documentos cedidos pelo próprio Antônio Apolônio e filhos, também uma entrevista gravada por seu sobrinho em 2007.

Antônio Apolônio Evangelista, filho do sr. Arcenio Evangelista e da sra. Luiza Severino, nasceu na cidade de Nova Lima, em Minas Gerais, no dia 05 de março de 1925. Aos 4 anos de idade, mudou-se para o centro da cidade de Sabará com sua família. Posteriormente, seu pai mudou-se novamente para o Bairro General Carneiro. Nessa mesma época, o sr. Jaime Viana adotou Apolônio. Depois disso, passou a residir em Belo Horizonte.

Naquela época, a maior parte do meio de transporte era a tração animal. Certa vez, enquanto pegava esterco no meio da rua para tratar do jardim, Apolônio ouviu a banda do 6º Batalhão tocando no pátio do quartel. Ficou tão admirado que se sentou para contemplar aquela apresentação. Subitamente, sentiu uma mão batendo em seu ombro. Ao virar-se, constatou que era seu pai, o sr. Arcenio, dizendo que foi buscá-lo, pois estava reunindo a família novamente”. Eram, ao todo, seis irmãos, sendo três homens e três mulheres.

Mesmo após várias explicações e justificativas, percebendo que o filho não concordava com tal convocação, o pai decidiu, então, “negociar” o seu retorno, perguntando ao jovem o que ele desejava naquele momento. Apolônio disse que queria um cavaquinho. Sendo assim, Sr Arcenio, com promessas de realizar o pedido do filho, conseguiu convencê-lo a voltar.

Em seguida, ele colocou a mochila nas costas e acompanhou o pai, seguindo pela Av. Afonso Pena (centro de Belo Horizonte), em 28 de julho em 1938(?). Quando chegaram à loja da Rua dos Caetés, o pai comprou para ele uma gaita, explicando que naquele momento era o que o dinheiro podia comprar. Saíram da loja, seguiram viagem para o distrito de Ravena a pé. Enquanto caminhavam, ele perguntava insistentemente ao pai: “que lugar é esse? ”. Passaram pelo alto da serra; depois, por uma estradinha de burro, e, finalmente, após várias horas de caminhada, chegaram a Ravena. O jovem estranhou bastante o lugar; não poderia ser diferente, tendo passado tanto tempo vivendo em Belo Horizonte, que já era uma cidade grande. Segundo o sr. Apolônio, quando chegaram a Ravena:

“Onde eu estava, a meninada estava atrás, por conta do som bonito da gaita. Apolônio, nessa época, tinha 12 anos. Passados alguns dias em Ravena, teve um enterro na roça. A turma de criança ficou ouriçada e falando: “vamos no enterro”. Aí, na hora que estava enterrando, todos os meninos pularam no monte terra, e a gaita caiu dentro do buraco; e daí ficou sem a gaita. Houve aquela gritaria “tira lá, tira”, e o povo da pá não viram, e depois ficaram perguntando cadê a gaita, todos ficaram muito triste pela perda da gaita”. (Antônio Apolônio Evangelista)

O apelido “Funica” surgiu durante a sua infância. Enquanto morava em Sabará, Apolônio fez amizade com um menino que morava na casa de frente. Ali moravam ele e a mãe. Quanto ao seu pai, este trabalhava na mineradora Mina do Morro Velho, morava na cidade de Raposos. O dois eram amigos; quando alguém desejava encontrar um, bastava procurar pelo outro, vice-versa. Andavam sempre juntos; onde estava um, o outro ali se encontrava. A mãe desse amigo costurou e deu para o filho um gorro em formato cônico e pontiagudo, que se assemelhava a um funil. Por esse motivo, colocaram nele o apelido de “Funil”. Em uma determinada época, o pai de Funil o levou, juntamente com a mãe, para a cidade de Raposos.

A partir daquele dia, Apolônio começou a andar sozinho, o que levou todos a perguntar: “cadê o Funil?” Certa vez, um engraçadinho disse: “o Funil foi embora, mas o “Funica” ficou. A partir daí, Apolônio passou a ser chamado de “Funica”. Posteriormente, já morando no distrito de Ravena, julgava que nunca mais alguém o chamaria por esse apelido. No entanto, ao reencontrar Antônio Dentista, um morador de Sabará que deixara a cidade de forma inexplicada, constatou que estava enganado. O homem o cumprimentou da seguinte forma: “Funica, você por aqui?” Dessa forma, o apelido permaneceu; no entanto, havia duas formas para o tal chamado”: no Distrito de Ravena ele era o “Funico”. No centro de Sabará, ele continuava sendo o “Funica”.

“Quando em meu retorno já trabalhando na Belgo Mineira, passava uma pessoa em uma caçamba gritando: ô, Funica! Isso acontecia diariamente. Quando ele encontrou um velho amigo. Assim imortalizou o apelido, sendo conhecido em toda a cidade”. (Antônio Apolônio Evangelista)

Naquela época a banda tocava no cinema da cidade, Apolônio em sua juventude sorradeira, apossava-se de um estojo e entrava como músico para poder assistir aos filmes sem pagar. Assim começou a criar interesse em aprender um instrumento, tomando gosto pela música. Em um dia de domingo, seu tio, que também se chamava Antônio, sabendo de seu interesse com a música, tendo consciência que seu irmão, pai de Apolônio não permitia seus estudos, levou-o para sua casa, dando a ele a oportunidade de começar a estudar na banda de Ravena, com o professor Sebastião Martins, seu primeiro e único professor de música. Lá, aprendeu clarinete e saxofone. Apresentou-se pela primeira vez em 15 de agosto, na festa de Nsa. Sra. da Assunção, padroeira de Ravena.

Quando a banda tocava, todos o elogiavam, mas seu pai criticava, dizendo: “os músicos são todos vagabundos, que tocar um instrumento ia ganhar o quê? De quê vai viver? Tem que trabalhar e ganhar dinheiro, ficar tocando dá em quê?”. Um certo dia, Apolônio se apresentava junto à banda Santa Cecília de Sabará, onde seu pai se encontrava presente. Naquele momento, ele demonstrava estar muito orgulhoso, mostrando às pessoas que aquele era seu filho, entendendo o que a música representava para o filho.

Figura 1

Instrumentos de Antônio Apolônio Evangelista.



Nota. Da esquerda para a direita, Saxofone baritonos Mib, Clarinete Sib, Saxofone Tenor Sib. Foto Acervo do compositor.

Em Ravena, aprendeu seu primeiro ofício com seu pai em uma Selaria, onde fabricava selas, arreios, e todo tipo de trabalho com o couro. Também admirava e achava bonito o trabalho de pedreiro e acreditava que tinha facilidade. Foi quando começou a trabalhar com seu tio Antônio, o outro tio José com apelido de Juca implicou dizendo que isso não era profissão para ele.

No ano de 1946, Apolônio se alistou no exército, no 10ºRI (Regimento de Infantaria), logo passou a integrar a banda, na qual atuou como clarinetista e saxofonista. Em relato, comenta que seu uniforme emprestado (culote, capacete etc.), destoava dos demais militares e recorda como sua chegada teve uma boa recepção, onde foi oferecido xarope de frutas e muito mais.

Sentindo saudades de sua namorada, deu baixa no serviço militar e não quis seguir carreira. Em seu retorno para casa, descobriu que sua namorada já estava comprometida com outro. Em seguida começou um relacionamento com a irmã de sua agora ex-namorada, a sra. Luzia do Nascimento Evangelista (*in memoriam*), que foi sua namorada por muitos anos e com quem se casou no dia 26 de junho de 1955. Dessa união, nasceram 5 filhos, sendo eles: Apolônio Júlio Evangelista (16/06/1956 -), Virginia Vitor Evangelista (06/03/1960 -), Maria Aparecida Evangelista Dias (01/07/1962 -), Estela Aparecida Evangelista (12/10/1964 -), Jussara Evangelista (03/01/1966 -). Atualmente, ele tem 11 netos e 08 bisnetos. A sra. Luzia faleceu no dia 21 de abril de 1997.

Figura 2

Foto de Antônio Apolônio Evangelista fardado.



Nota. Foto do acervo do compositor.

Obteve sua formação de Técnico em Mestre de Obra pela Universidade Federal de Minas Gerais. Em 1956, foi trabalhar na Companhia Siderúrgica Belgo-Mineira como pedreiro (a atual Belgo Bekaert Arames Acelor Mittal). Por muitos anos, a empresa tinha um convênio com a Sociedade Musical Santa Cecília, e empregava os músicos da Banda. Lá, ele trabalhou por 14 anos. Trabalhou também na Cemig (Companhia Energética de Minas Gerais), como mestre de obra, “correndo o trecho” (termo utilizado para se referir a viagens feitas a serviço da empresa), mantendo-se por 8 anos. Quando completou 26 anos de carreira, aposentou-se aos 65 de idade. Após sua aposentadoria, no ano de 1988, continuou a exercer a profissão de mestre de obra e também foi chefe da regional da prefeitura do Bairro General Carneiro/Sabará no mandato do prefeito Luiz Alves. Ao todo completou 75 anos de contribuição previdenciária.

4.2 Grupos Musicais que Antônio Apolônio integrou

Como já mencionado, Apolônio integrou a banda do 10ºRI (Regimento de Infantaria). Após seu retorno a cidade Sabará, começou a se desenvolver musicalmente e tocou com vários grupos, dentre eles a Orquestra do “Cravo vermelho”, “Orquestra José Umbelino”, “Orquestra do Farol”,

Grupo de seresta “Serenos da Madrugada”, Grupo de carnaval “Me chama que eu vou”, com músicos da Banda de Santa Cecília, e do Grupo carnavalesco “Paraiso dos Moralistas”.

Nestes grupos muitas coisas aconteceram como:

“Tinha um baile no Clube “Cravo Vermelho” que ia tocar, e o primeiro filho estava para nascer a qualquer momento, e agendaram o dia de nascer no mesmo dia do baile. A criança demorou para dar sinal que queria vir ao mundo, e quando ele resolveu ir tocar no baile, no momento que ele estava preparado para começar sua apresentação a sra. Luzia começou a sentir as contrações. Ele teve que largar tudo e sair correndo”.
(Antônio Apolônio Evangelista)

Figura 3

Apresentação de Apolônio junto à orquestra de baile.



Nota. Foto do acervo do compositor.

A Sociedade Musical Música Santa Cecília de Sabará tem uma importância ímpar na vida de Apolônio, onde integrou ativamente por mais de 60 anos tocando clarinete, saxofone, onde exerceu a função de maestro. Ele é o músico na história da banda que participou como ativo por mais tempo, encerrando sua carreira aos 90 anos de idade. Nesse período, o dobrado que Apolônio mais gostava de tocar em retretas, apresentações e procissões era o dobrado “Capitão Pogi”. Quando exerceu a função de Maestro, prezava sempre pela disciplina nas

apresentações; mantinha um repertório tradicional, entre outras coisas importantes para o bom desenvolvimento de uma banda.

Figura 4

Apolônio tocando clarinete na Sociedade Musical Santa Cecília.



Nota. Foto do acervo do compositor.

Figura 5

Apolônio tocando saxofone barítono.



Nota. Foto do acervo do compositor.

Figura 6

Apolônio à frente da banda como regente.



Nota. Foto do acervo do compositor.

Apolônio também é uma figura icônica nos carnavais Sabarense; de tal maneira que em 2007 foi homenageado pelo Bloco carnavalesco “Paraíso dos Moralistas”, sendo esse o grupo mais tradicional da cidade de Sabará. O Bloco foi fundado em 1949. O desfile aconteceu pelas ruas da cidade com os músicos das Sociedade Musical Santa Cecília de Sabará, entoando marchinhas carnavalescas, tendo no fim o tradicional “Tapa na Boca”, servindo na concentração do bloco “Feijão Tropeiro” com muita cerveja gelada.

Figura 7

Apolônio tocando carnaval nos clubes de Sabará.



Nota. Foto do acervo do compositor.

Figura 8

Tocando carnaval de rua com o “Paraíso dos Moralistas”.



Nota. Foto do acervo do compositor.

Seu interesse pela seresta começou em Ravena. O grupo do qual participava atuava tocando na porta das casas das moças de quem eles gostavam. Elas sempre gritavam: “Obrigada!” Mas antes de começarem a tocar, participavam de uma rodada de cachaça; sendo assim, até quem não cantava passava a cantar. O grupo tinha como integrantes: Zinho no violão, Arlindo no violão, Zé Cuverinho Natalino no cavaquinho, Zé Luiz de Barba no pandeiro e o cantor Cicinho de Ravena.

Em 1958, no centro de Sabará, Apolônio conheceu o sr. Miguel do violão Sete Cordas, que era um dos responsáveis pelo grupo “Serenos da madrugada”, do qual participavam Edson (compadre do sr. Miguel) no acordeom, Vicente na sanfona de oito baixos, o Vieira no pandeiro, Cuiabana no afoxé, Zé Pedro no surdo, Tufão e Lauro Piston (apelido dado ao trompete). Em um dia de apresentação do Serenos da Madrugada que acontecia todos os sábados no estabelecimento “Ranchão Alegre” na rua Mário de Machado, apareceu Apolônio com o Saxofone e Cesarino com o trombone, pedindo informações sobre o responsável pelo grupo. O sr. Silvío, dono do estabelecimento, apontou para os dois responsáveis, o sanfoneiro e o violonista.

Eles se aproximaram dos responsáveis, pediram para dar uma “canja” (nome dado à participação espontânea de uma pessoa que não pertence ao grupo que está se apresentando). Rapidamente, o sr. Miguel consentiu, perguntando onde estavam os instrumentos. E assim tocaram várias músicas juntos. Quanto terminou, Apolônio perguntou ao sr. Miguel onde morava,

que naquele momento era no Caieira. Em seguida, perguntou a ele se poderiam fazer uma seresta juntos. A resposta foi positiva, mas explicou que não poderia ser no sábado, pois ele fazia apresentações constantemente no “Ranchão Alegre”, uma serenata ou após a apresentação. Completou dizendo que também poderia ser durante a semana.

Naquela mesma semana, ficou combinada a primeira serenata juntos, na qual o sr. Miguel atuaria também como cantor. A partir desse dia, eles mantêm uma amizade que se estende até os dias de hoje. São mais de 60 anos.

Figura 9

Grupo de seresta “Ranchão Alegre”, de 1958.



Nota. Foto do acervo de Miguel 7 cordas.

Figura 10

Grupo “Serenos da Madrugada”, atualmente.



Nota. Foto do acervo do compositor.

O último feito na carreira de Apolônio foi em 13 de julho de 2007, junto ao grupo “Seren da Madrugada”, que tinha como integrantes Alexandre Piló (violão 6 cordas), Zé do Carmo (cavaquinho), Brás (Timba), Carlitos (percussão), Jeffersson (pandeiro), Miguel (violão 7 cordas, Apolônio (clarinete), Alphonsos Silveira (clarinete, idealizador e direção Musical). Juntos, realizaram o lançamento do CD “Funicando”, com 14 faixas de autoria de Apolônio, dentre elas choros, valsas e boleros. O show aconteceu no Teatro Municipal de Sabará.

Figura 11

Capa do CD “Funicando”.



Nota. Arquivo do acervo de Alphonsos Silveira.

Figura 12

Grupo “Seren da Madrugada” no estúdio.



Nota. Foto do Acervo de Alphonsos Silveira.

Figura 13

QrCoud Um chorinho em Ravena Interpretado por Antônio Apolônio Evangelista



Nota. Faixa 16 do CD Funicando.

4.3 Antônio Apolônio e a composição

A ideia de compor surgiu depois de uma conversa, quando o sr. Apolônio e o Dentista e clarinetista Renato Alves saíam de uma procissão, e desciam as ruas do centro da cidade de Sabará, a caminho de casa. Enquanto caminhavam, sr. Renato perguntou: - Você nunca pensou em compor? Logo Apolônio responde: - Acho que compor é uma coisa muito difícil. A música tem que vir na memória da gente; a música tem que morar na memória da Gente. Depois, vem a questão das técnicas, onde começa, onde termina, e tem que pensar muito.

Depois dessa conversa, Apolônio diz que:

“Fui pensando, pensando, pensando, peguei o lápis e o papel e fiz minha primeira composição que é uma Marcha. “Para compor eu tinha que tocar e depois dava a um músico para tocar e tirar prova, a harmonia acontecia, tinha que preencher as lacunas de acordo com que as necessidades iam aparecendo e colocava a nota certa, assim se tornou prática, e com a experiência de muitos anos a gente vai aprendendo”.

O sr. Renato Alves relata que Apolônio levou a música para ele poder tocar. Foi a primeira pessoa a ter contato com uma obra composta por Apolônio. Ao executá-la, aconselhou ao compositor que a escrevesse para todos os instrumentos.

“Luzia” foi o nome dado à marcha. Apolônio pôs o nome de sua esposa como forma de homenageá-la e de expressar o amor que sentia a ela. A marcha foi muito tocada pela Sociedade Musical Santa Cecília de Sabará nas procissões. Como mencionado, sua primeira obra foi a Marcha “Luzia”, composta em 1984; depois disso, compôs a primeira música para clarineta solo, em 1996. Esse intervalo de tempo sem compor ocorreu devido à falta entusiasmo; não existia estímulo.

“Compor é uma coisa muito bonita”, a inspiração do sr. Apolônio para compor é o amor, e como ele teve muitos amores, amores de namoradas, de esposa, de filhos, de netos, de sobrinhos, de amigos etc., por conta disso, nós temos essa gama de obras magnificas.

Figura 14

Partitura original de Antônio Apolônio Evangelista

UNS E OUTROS
UNS E OUTROS
CORA

ANTÔNIO A. EVANGELISTA

G. Lento

Scanned by CamScanner

Nota: Acervo de Antônio Apolônio Evangelista

4.4 Lista de obras para clarinete em ordem cronológica, ordem por gêneros e ordem alfabética.

Tabela 1

Lista de obras para clarinete em ordem cronológica, ordem por gêneros e ordem alfabética.

	Ordem Cronológica	Ordem: Choros, Valsas, Boleros	Lista por Ordem Alfabética
		CHORO E CHORINHO	
1	Passado Saudoso 22/02/1989	Cantando na Chuva 24/01/1997	A Clarineta Magica 12/09/2007
2	Estela 11/12/1996	Agradei? 26/09/2002	Agradei? 26/09/2002
3	Jussara 25/01/1996	É para Você 02/08/2001	Amorosa 07/01/2011
4	Cantando na Chuva 24/01/1997	Funicando 05/08/2002	André de “Chinelo Velho” 24/10/2006
5	Virginia 12/08/1999	Segura Companheiro 06/08/2002	Apanhei Sentado 20/01/11
6	Lembrança de um amigo 28/01/2001	Subindo a Serra 09/09/2002	Balança creôla 21/03/2003 Choro Caipira
7	Sombra de um Passado 06/03/2002	Descendo a Serra 09/09/2002	Batuquinho 12/02/2005
8	É para Você 02/08/2001	Sorrindo 09/09/2002	Bela 07/02/2007
9	Funicando 05/08/2002	Só Para Clarineta 09/09/2002	Beleza Pura 26/01/2007

10	Segura Companheiro 06/08/2002	Um Chorinho em Ravena 16/08/2002	Bons Tempos 29/03/2007
11	Um Chorinho em Ravena 16/08/2002	Tentando Agradar 27/11/2002	Caburé 06/04/2006
12	Subindo a Serra 09/09/2002	Popó no Choro 29/11/2002	Cai na Farra 30/09/2008
13	Descendo a Serra 09/09/20020	Balança creôla 21/03/2003	Cantando na Chuva 24/01/1997
14	Sorrindo 09/09/2002	Batuquinho 12/02/2005	Catimba 16/03/2005
15	Só Para Clarineta 09/09/2002	Catimba 16/03/2005	Cida 28/10/2002
16	Agradei? 26/09/2002	Caburé 06/04/2006	Cuíca Seca 04/02/2009
17	Cida 28/10/2002	Fofocas no Boteco do João Bomba 28/04/2006	Descendo a Serra 09/09/2002
18	Tentando Agradar 27/11/2002	André de "Chinelo Velho" 24/10/2006	É para Sempre 07/02/06
19	Popó no Choro 29/11/2002	Néco na Farra 13/10/2006	É para Você 02/08/2001
20	Balança creôla 21/03/2003	Não Empurre 09/11/2006	Emmanuelle (Manu) 19/09/2006
21	Um Bolero para Você 24/04/2003	Maxiando 17/11/2006	Estela 11/12/1996
22	Luana 03/05/2003	Uns e Outros 30/11/2006	Fofocas no Boteco do João Bomba 28/04/2006

23	Batuquinho 12/02/2005	Um chorinho para Otávio 20/12/2006	Funicando 05/08/2002
24	Catimba 16/03/2005	Trapalhadas do Zé Policeno 05/01/2007	Ingratidão 26/12/2007
25	É para Sempre 07/02/06	Beleza Pura 26/01/2007	Jussara 25/01/1996
26	Caburé 06/04/2006	Bons Tempos 29/03/2007	Lembrança de um amigo 28/01/2001
27	Fofocas no Boteco do João Bomba 28/04/2006	A Clarineta Magica 12/09/2007	Lorena 13/01/2009
28	Stéphane (Teté) 14/06/2006	Que Melado Em? 15/02/2008	Luana 03/05/2003
29	Emmanuelle (Manu) 19/09/2006	Cai na Farra 30/09/2008	Luar de Ravena 27/11/2006
30	Néco na Farra 13/10/2006	Mulata Esperta 28/02/2009	Luar de Outono 12/08/2010
31	André de "Chinelo Velho" 24/10/2006	Cuíca Seca 04/02/2009	Maxixiando 17/11/2006
32	Não Empurre 09/11/2006	Venturoso 17/08/2010	Mulata Esperta 28/02/2009
33	Maxixiando 17/11/2006	Apanhei Sentado 20/01/11	Murmúrio de uma cascata 20/04/2009
		VALSA	
34	Luar de Ravena 27/11/2006	Passado Saudoso 22/02/1989	Não Empurre 09/11/2006
35	Uns e Outros 30/11/2006	Estela 11/12/1996	Néco na Farra 13/10/2006

36	Um chorinho para Otávio 20/12/2006	Jussara 25/01/1996	Nívia 12/07/2012
37	Trapalhadas do Zé Policeno 05/01/2007	Virginia 12/08/1999	O Brilho de uma estrela 25/09/2010
38	Beleza Pura 26/01/2007	Lembrança de um amigo 28/01/2001	Onde estará o meu Amor 19/01/2011
39	Bela 07/02/2007	Sombra de um Passado 06/03/2002	Passado Saudoso 22/02/1989
40	Bons Tempos 29/03/2007	Cida 28/10/2002	Popó no Choro 29/11/2002
41	A Clarineta Magica 12/09/2007	Luana 03/05/2003	Que Melado Em? 15/02/2008
42	Ingratidão 26/12/2007	É para Sempre 07/02/06	Segura Companheiro 06/08/2002
43	Que Melado Em? 15/02/2008	Stéfane (Teté) 14/06/2006	Sorrindo 09/09/2002
44	Caí na Farra 30/09/2008	Bela 07/02/2007	Só Para Clarineta 09/09/2002
45	Lorena 13/01/2009	Luar de Ravena 27/11/2006	Trapalhadas do Zé Policeno 05/01/2007
46	Mulata Esperta 28/02/2009	Lorena 13/01/2009	Sombra de um Passado 06/03/2002
47	Cuíca Seca 04/02/2009	Murmúrio de uma cascata 20/04/2009	Stéfane (Teté) 14/06/2006
48	Murmúrio de uma cascata 20/04/2009	Valsa em Mínimas e semínimas para iniciantes 03/06/2009	Subindo a Serra 09/09/2002

49	Valsa em Mínimas e semínimas para iniciantes 03/06/2009	Luar de Outono 12/08/2010	Tentando Agradar 27/11/2002
50	Luar de Outono 12/08/2010	O Brilho de uma estrela 25/09/2010	Um Bolero para Você 24/04/2003
51	Venturoso 17/08/2010	Nívia 12/07/2012	Um Chorinho em Ravena 16/08/2002
		BOLERO	
52	O Brilho de uma estrela 25/09/2010	Um Bolero para Você 24/04/2003	Um chorinho para Otávio 20/12/2006
53	Amorosa 07/01/2011	Emmanuelle (Manu) 19/09/2006	Uns e Outros 30/11/2006
54	Onde estará o meu Amor 19/01/2011	Ingratidão 26/12/2007	Valsa em Mínimas e semínimas para iniciantes 03/06/2009
55	Apanhei Sentado 20/01/11	Onde estará o meu Amor 19/01/2011	Venturoso 17/08/2010
		TOADA	
56	Nívia 12/07/2012	Amorosa 07/01/2011	Virginia 12/08/1999

Nota. Tabela elaborada pelo autor.

5 - Contextualização Históricas

5.1 O Choro

O Choro é um estilo brasileiro criado no início da segunda metade do século XIX no Rio de Janeiro. Segundo as considerações de Tinhorão (s/a p. 103), o choro se originou a partir das músicas tocadas nessa época, estritamente as europeias, como é o caso da polca e danças características

Kiefer (1990, p. 23), acerca de tal origem, ainda acrescenta gêneros como a modinha, mazurcas, schottisches e valsas, que acrescentaram sua forma de tocar ao referido estilo. Behague (1979, p. 93), por sua vez, menciona o estilo africano lundu já em uma forma abrasileirada que era muito tocado nos centros urbanos por volta de 1930, que também influenciou no desenvolvimento da música brasileira com seus ritmos. Percebe-se que existem, portanto, várias vertentes sobre como surgiu o nome “Choro”.

De acordo com o argumento de Cazes (1998, p.16), o folclorista Luís da Câmara Cascudo acreditava que “o Choro vinha de *xolo*, um baile que os escravos faziam na fazenda, e que teria a palavra gradativamente mudada para *xoro* e, finalmente *Choro*”. Ary Vasconcelos acreditava que o termo teria origem nos *choromeleiros*, “corporação de músicos de importância no Período colonial, e assinala que esses músicos não executavam somente charamelas (instrumentos de palheta precursores dos oboés, fagotes e clarinetas). O povo teria passado a chamar qualquer grupo musical de choromeleiros, passando em seguida a encurtar o termo para choro”. “Já José Ramos Tinhorão crê que Choro viria da impressão de melancolia gerada pelas baixarias de violão e que a expressão choro seria uma decorrência” (Cazes, 2008, p.16).

“A designação “chorinho” é uma expressão usada para definir um choro de curta duração ou tocado em andamento rápido. Entretanto o “chorinho” é considerado uma expressão pejorativa por boa parte dos músicos que atualmente tocam choro” (Freitas, 2005, p. 4).

A formação inicial era violão e cavaquinho, sendo essa uma herança dos portugueses, encontrado em todas as colônias da época (Cazes, 2008, p.15).

O grupo do flautista Joaquim Antônio da Silva Callado (1848-1880), foi considerado a primeira formação de choro, tinha 2 violões e cavaquinho. Esse primeiro grupo tinha o nome de “Choro do Callado” (Severiano, 2008, p.34). O mesmo compôs “Flor Amorosa” em 1877, considerada a primeira composição de choro. Depois de sua primeira edição, mesmo tendo sido firmada como polca em 1880, foi o marco do início do Choro (Almeida, 1999, p.21).

Posteriormente, foram incorporados outros instrumentos solistas como: Oficleide (instrumento instinto), Clarinete e Trompete; como centro: violão e cavaquinho; baixos (cantantes): Bombardinos, oficleides etc. (Kiefer,1990, p.23). Com o passar dos tempos, também foram incorporados: o trombone, o saxofone, o bandolim, a tuba fazendo a baixaria (Reis, 2010, p.38).

Atualmente já se vê em rodas de choros Fagotistas, Oboistas, e até mesmo violinistas.

Tinhorão cita o livro ‘O Choro: reminiscências dos chorões Antigos’ de 1936, de Alexandre Gonçalves Pinto, que aponta que os grupos de choro da época eram composto por funcionários públicos, na sua maioria dos correios. E a partir de 1890 a maioria passa a provir das bandas Militares, assim crescendo o movimento do choro.

O choro se tornou um dos estilos mais importante e tocado em todo país e no mundo por instrumentistas, tendo seu maior expoente o Flautista e Saxofonista Alfredo da Rocha Viana Filho, o Pixinguinha.

Hoje temos grande nomes de intérpretes que fizeram história, como o próprio Callado, Abel Ferreira, Severino Araujo, Luis Americano, Zé da Velha, Altamiro Carrilho, Silvério Pontes, Dino do 7 Cordas, Mauricio Carrilho etc.

5.2 Valsa - Valsa Brasileira

Em sua história existem duas versões sobre o surgimento da Valsa. A primeira versão é uma dança campestre na região de Provence, sudeste da França, quase divisa com a Itália, sendo essa uma dança de ritmo $\frac{3}{4}$ (compasso ternário). Na edição do jornal Parisiense “La Patrie” de 17 de janeiro de 1882, consta que a dança data de 1559. Era uma música folclórica denominada “Volte”, e na mesma época existia uma dança italiana denominada “La Volte”, em compasso $\frac{3}{2}$.

Tendo uma segunda versão de seu surgimento, embasada em vários escritos do séc. XVI, que descrevem uma dança deslizante, que se encontrava onde hoje é a Áustria e Alemanha, tendo em sua forma ritmos ternários e andamentos rápidos.

Durante o século XVI, fez-se um estilo muito popular em toda Europa Ocidental, principalmente na França e Inglaterra. Por volta de 1750, nas regiões da Bavária, Tyrol e Styria (atual Alemanha/Áustria) originou dança com nome de Walzer. Na mesma região existia uma dança folclórica $\frac{3}{4}$.

A Valsa Vienense se popularizou por volta de 1780, assim se espalhando por toda Europa.

Em solo brasileiro, a valsa chegou com a família Real Portuguesa, em 1808 (Marcondes, 2000), sendo a forma rápida da valsa Vienense e a moderada francesa. O compositor Austríaco Sigismund von Neukomm, em 1816, é convidado pelo Duque de Luxemburgo para vir ao Brasil para desempenhar a função de professor da corte de D. João VI, e ensina composição e harmonia ao jovem D. Pedro I, piano à Princesa Leopoldina e também aulas à Francisco Manoel da Silva (compositor do Hino Nacional brasileiro), entre os dias 6 e 16 de novembro de 1816. Depois disso, surgiu uma “fantasia sobre uma pequena valsa”, dentre outras seis composições, composta por D. Pedro I, sendo elas consideradas as primeiras valsas compostas no Brasil.

Em meados do século XIX, a Valsa deixou os salões de baile e os saraus doméstico para chegar aos coretos e praças públicas, sendo executadas por bandas militares, sendo essas apresentações ao ar livre, tendo nome de retretas. As valsas eram acrescentadas ao repertório que também continha marchas e dobrados. Essas valsas tinham caráter singelo, com muita expressividade. Aos poucos, também foram tocadas pelos seresteiros.

A Valsa Brasileira também denominada Valsa-Choro foi disposta em três seções, com sua forma Rondó (A B A C A). Nos modelos originais existiam uma pequena coda.

Em sua forma tonal a parte A e B eram em tonalidades Maiores e a parte C em tom Subdominante ou em homônimo menor. No fim do Século XIX, e início do século XX, no Brasil, as valsas eram recorrentemente compostas em tonalidades menores, assim inspirando poetas cancioneiros a inserirem letras saudosistas e amorosas em melodias instrumentais.

A partir do início do século XX, quando nossos compositores começaram a fazer valsa com letra, o gênero cresceu, atingindo em sua forma mais romântica o auge da popularidade nos anos 30. Esse tipo de composição, que, em andamento lento, por vezes exageradamente sentimentais, representou nos anos de 1900 a expressão máxima de nossa canção amorosa, tal como a modinha fizera no século anterior (Severiano, 2009, p. 32)

Vários compositores se destacaram compondo valsa, dentre eles: Cândido das Neves, Newton Teixeira, Claudionor Cruz, Orestes Barbosa, J. Cascata, Leonel Azevedo, Ernesto Nazareth, Radamés Gnattali, Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros, Pixinguinha, Francisco Mignone, Tom Jobim, Edu Lobo, Vinicius de Moraes, Chico Buarque, dentre outros.

5.3 Boleros

O que é o Bolero? Manuel Vásquez Montalbán acredita que é um discurso amoroso que nunca acaba e permanentemente se renova; Pedro Delgado Malagín diz que é uma atmosfera, um clima, uma tensão; Gladis Lara diz que é uma forma de mostra o lado mais humano da América Latina; Manoel Bolívar Grátenol acredita que é um molde existencial que se repete no mundo cotidiano e que é parte do nosso aprendizado amoroso e sexual; Jaime Pérez Dávila diz que é um gênero musical de amor por alguém, um requerimento amoroso, desejo, carência e danos causados por amor (Arzubiaga, 2017).

O bolero se origina na Espanha, tendo a guitarra, o Cajon de madeira, a zarzuela, com entonações, giros e inflexões do canto rondo, da música flamenca e gitana, em geral. Tendo influência de toda Europa, sendo a França e Áustria que contribuíram com seus violinos e pianos, o canto lírico da Itália, a melodia romântica francesa, as canções napolitanas e aires ingleses da dança country. Na África, as comunidades autóctones se expressam com instrumentos de percussão, com cantos e danças festivas e lúdicas que mantêm a prerrogativa religiosa mantendo a memória histórica de seus lugares de origem.

O Bolero do Caribe da ilha de Cuba tem seu multiculturalismo. Assim conviviam com muito idiomas, dentre eles: o africâner, o espanhol, o português, o chinês (Zavala, 2000). Sintetizaram ritmos e músicas, tendo o danzón, a contradanza, a dança criolla, a guajira, a clave e a liturgia afrocubana.

De acordo com Azurbiaga, o primeiro bolero dentro da forma que conhecemos hoje surgiu em 1883, intitulada “Tristeza”, composta por José Pepe Sánchez. Sendo apresentada por um movimento de trovadores, com músicos autodidatas. Eles são considerados os responsáveis pelo nascimento do bolero.

A primeira referência de bolero no Brasil é citada por Mario de Andrade (Andrade, 1989), no entanto ele se referia ao bolero espanhol em compasso ternário, mas o bolero que conhecemos hoje teve sua origem em Cuba. O bolero foi o primeiro gênero a ser globalizado, devido sua divulgação através do rádio, cinema, discos, revistas, novelas etc.

Pedro Vargas, em 1941, conhecido como “El Tenor de las Américas”, em sua apresentação no “Cassino Balneário da Urca” no Rio de Janeiro, foi tão impressionante que pode ser considerado o início do bolero no Brasil. No mesmo ano, Eduardo Nadruz (1916-1982), conhecido como Edu da Gaita, gravou seu primeiro disco de 78 rpm com o título “Uma Gaita em Sevilha / Velhas Melodias”, sendo a obra em parceria com Laurindo de Almeida. O próprio Edu da gaita foi o intérprete. A gravadora Columbia catalogou a obra como bolero, e esse foi o primeiro registro editorial e fonográfico do estilo no Brasil.

O lançamento dessa obra coincidiu com a chegada do bolero com as trilhas sonoras de filmes mexicanos; também havia as rancheiras e corridos. Nesta época, o que era conhecido como “Estado Novo” de Getúlio Vargas, proporcionava o resgate de valores nacionais e utilizavam o rádio como principal veículo de comunicação.

Segundo a antropóloga Simone Pereira (2009), o bolero foi também chamado de sambacção abolerado; os adeptos da bossa nova, na década de 60, chamavam de expressão musical popularesca, brega e cafona.

Algumas características são parecidas entre o formato do bolero espanhol e o português: relata a realidade masculina; possui ambiguidade sexual intrínseca (Zavala,2000); possui uma voz masculina característica castrati; a mulher não é apenas inspiração, mas a que possui a tessitura de uma contralto (voz mais grave); também é intérprete; andamentos entre lento, andante, andantino, allegretto e moderato e com palavras como: afetuoso ou com alma; no fim das músicas utilizam ralenando ou cadencias instrumentais com voz; melodias e acompanhamentos em uníssonos; textos elaborados para serem apreciados; característica romântica que estimula a dançar; com características do universo simbólico urbano latino-americano; possui característica dramática que se aproximando da tristeza do brasileiro (Pitre-Vasquez, 2015-2016).

Hélio Orovio, pesquisador cubano, menciona que o bolero que aparece por volta de 1940 tem influências da música argentina, com arranjos para big-bands; "...bolero sentimental, lento, parente da milonga, tangos e boleros rioplatenses..."

(Orovio, 1995, p.54).

É destacada por Orovio a gravação em espanhol do bolero "Vingança", de Lupicínio Rodrigues, em 1974, por sua perfeição literária e melódica, e destaca a proximidade do bolero com o samba-canção. O autor menciona intérpretes como Altemar Dutra, Heriberto Martins Caminemos e Miltoninho (Milton Santos de Almeida), fazendo sucesso no Brasil, e em países hispânicos, intérpretes brasileiros relacionados por Orovio são Elizeth Cardoso, Sílvia Lima, Denisse de Kalaff, Maria Betânia, Gilberto Gil, Simoni, Roberto Carlos e Nelson Ned.

6. ARTICULAÇÃO E RITMOS

6.1 Breve conceito de articulação

Segundo o dicionário Aurélio (2004), da Língua Portuguesa, o verbo "articular" (do latim *articulare*) significa separar, dividir, pronunciar distintamente. As articulações da língua se dividem em primeira e segunda articulação. Esse é o processo de comunicação por meio do qual interagimos socialmente. Ao expressar nossas ideias, usamos combinações de palavras, associando o que chamamos de signos linguísticos. De acordo com as pesquisas de Saussure (2003, p.80), o signo é o átomo da linguagem, é uma unidade fundamental para entender um código e se decompõe em dois níveis de compreensão: o significante e o significado. O primeiro se refere ao elemento concreto, perceptível, material do signo, "à impressão psíquica desse som" (Saussure, 2003, p.80). Por sua vez, "significado" está relacionado ao conceito, à figura abstrata do signo.

O que é articulação na música? Nessa acepção do verbo, segundo o dicionário Aurélio (2004), articular é tocar com clareza e nitidez; é executar (grupos rítmicos ou melódicos) para tornar o discurso musical compreensível. Cada família de instrumentos usa recursos distintos para criar as articulações. Os instrumentos de cordas variam a velocidade, o ponto de contato e a pressão do arco; nos instrumentos de sopro, é a interrupção do fluxo de ar, assim interrompendo a vibração do que produz o som.

Segundo Hermann Keller (1955, p. 46), "tal qual o fraseado, também a articulação musical deriva da linguagem. Os sons da fala se compõem de vogais, aqueles com sonoridade própria, e

consoantes, que se combinam com as mesmas. Emiti-las claramente e delimitá-las umas das outras é a missão da articulação linguística. A criança aprende a falar aprendendo a articular”.

Harnoncourt (1984, p. 49) diz que:

Articulação é o nome dado ao processo técnico de falar, a maneira de proferir as diversas vogais e consoantes. Em 1903 Meyer (apud Harnoncourt, 1984) afirma que articular é “dividir, expor algo ponto por ponto; fazer com que as partes separadas de um todo apareçam claramente, sobretudo os sons e as sílabas das palavras. Na música, compreende-se por articulação o ligar e destacar das notas, o legato e o staccato, bem como a sua mistura, para a qual muitos empregam abusivamente o termo frasear”. Deparamo-nos com o problema da articulação principalmente na música barroca, mais precisamente na música de 1600 até 1800, pois esta é fundamentalmente orientada pela linguagem. Os paralelos com a linguagem foram acentuados por todos os teóricos daquele tempo, e a música era frequentemente descrita como uma ‘linguagem de sons.

6.2 Variações de Articulações entre notas ligadas e notas separadas (staccato)

É importante frisar que a articulação é feita com a língua ou a garganta nos instrumentos de sopro (Quantz, 2010). No que tange à execução do clarinete, a realização da articulação é feita com a língua interrompendo a vibração da palheta ou com a garganta interrompendo o fluxo de ar. Desse modo, seguimos a representação da fala, utilizando de sílabas para definir o tipo de separação com a língua, tais como: Ta Ta Ta, La La La, , Da Da Da etc. Da mesma forma, podemos utilizar a garganta para fazer essa separação, tais como: Ra Ra Ra, Ka Ka Ka etc. E dentro dessas definições de sílabas, podemos variar as vogais a, e, i, o, u, mudando assim a cavidade bucal, adaptando cada pessoa à melhor forma para execução. Amand Van-Der-Haegen (1792), em seu método para clarinete, sugere utilizar a consoante “D” nas notas separadas e “T” nas notas que vem grafado com ponto de diminuição, como observado no exemplo a seguir.

Figura 15

Articulações com as consoantes D e T.



Nota. Metodo Van-Der-Haegen, 1792.

Utilizaremos também ligaduras de expressão. Segundo Bohhumil Med, em sua obra “Teoria da Música”, a ligadura “é colocada sobre ou sob figuras de alturas diferentes, as quais devem ser executadas unidamente, sem nenhuma interrupção” (Med, 2013, p.48).

As articulações apreendidas nas obras serão representadas por figuras escritas sem nenhum sinal, pontos em cima ou abaixo das figuras, e ligaduras entre as figuras e suas variações. Sevé sugere alguns tipos de articulações que melhor representam a interpretação do choro (Séve, 1999), podendo também ser utilizadas nas valsas e boleros.

Figura 16

Dois grupos de quatro semicolcheias.



Nota. Séve, 1999.

Todas as variações apresentadas serão a partir de dois grupos de quatro semicolcheias, exemplificado na figura 16.

Figura 17

Exemplo I de articulações.

variações / variations



Nota. Séve, 1999.

Na figura 17, o primeiro compasso temos a articulação separada, em staccato; no segundo compasso, ligaduras de quatro em quatro figuras.

Figura 18

Exemplo II de articulações.



Nota. Séve, 1999.

Na figura 18, todo primeiro compasso está sendo ligado de duas em duas figuras; o segundo compasso está ligado de duas em duas, porém, inicia-se a partir da segunda figura do grupo de quatro semicolcheias, que pode ser prolongado transpassando para o próximo grupo de semicolcheias do mesmo compasso ou do compasso seguinte; ou também pode estar vindo ligado da figura do tempo anterior. No terceiro compasso, cada tempo liga as três primeiras semicolcheias e separa a última.

Figura 19

Exemplo III de articulações

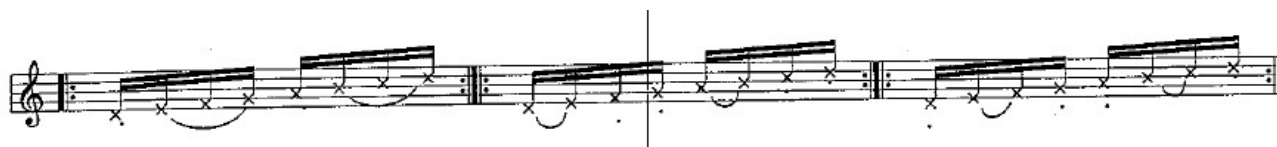


Nota. Séve, 1999.

O primeiro compasso da figura 19 utiliza no primeiro tempo duas ligadas e as duas últimas separadas; e no segundo tempo todas separadas. No segundo compasso dois grupos ligados de três em três figuras transpassando os tempos, e as duas últimas notas ligadas. No terceiro compasso, a primeira figura é separada; em sequência, as três próximas figuras são ligadas, tendo o segundo tempo ligado de duas em duas figuras.

Figura 20

Exemplo 4 de articulações



Nota. Séve, 1999.

O primeiro compasso da figura 20 tem a primeira figura separada e as próximas três ligadas, repetindo nos dois tempos. No segundo compasso, repete-se a sequência nos dois tempos de duas notas ligadas e duas notas separadas. No terceiro compasso, utilizou-se a sequência da primeira nota separada, a segunda e terceira nota ligada e quarta nota separada, repetindo nos dois tempos do compasso.

Existem variações infinitas de articulação relacionadas a notas separadas e notas ligadas; aqui apresentamos apenas algumas que podem ser sugeridas dentro da linguagem da música popular brasileira, podendo ser utilizadas nas valsas e nos boleros.



6.3 Acentos rítmicos e variações rítmicas no pandeiro

Aqui também iremos expor algumas variações rítmicas e acentos rítmicos referentes aos estilos mencionados, tendo por base o pandeiro. Não podemos deixar de salientar a importância em compreender essas bases. Isso possibilitará que músico compreenda melhor a estrutura, realçando a clareza estilística, tornando capaz o intérprete de optar pela melhor articulação de acordo com a rítmica escrita na música.

Utilizando as estruturas rítmicas de cada estilo, tendo por base o pandeiro, pode-se compreender qual articulação usar em cada trecho. No estilo do Choro existe uma célula rítmica característica que é a semicolcheia, colcheia e semicolcheia, compreendendo essa célula rítmica, pode-se associar a articulação em quatro semicolcheias que será a primeira separada, as duas do meio ligada e a última separada. Desta forma compreende-se que as articulações e acentos rítmicos contêm relações interpretativas.

Tabela 2

Células Rítmicas.

	Célula rítmica Pandeiro	Articulação
Células rítmicas		

Nota: Tabela elaborada pelo autor.

6.3.1 Acentuação rítmica no choro com base no pandeiro

De acordo com Oscar Bolão “é aconselhável se manter uma postura mais linear, evitando o excesso de variações” (Bolão, 2010, p. 103). Nos exemplos abaixo serão apresentadas variações de acentos rítmicos utilizados no pandeiro para a execução do choro. A técnica usada no pandeiro, sendo tocada com a ponta dos dedos, a base da mão e o polegar, como vemos na figura abaixo.

Figura 21

Grafia da técnica do pandeiro

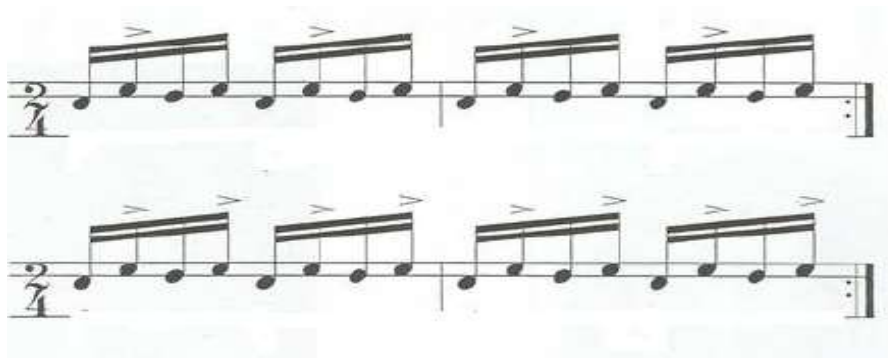


Nota. Bolão, 2010.

Na figura 22, teremos um formato mais simples no primeiro grupo de notas acentuando apenas a segunda semicolcheia de cada grupo de 4 figuras. No segundo grupo de notas, além do acento da segunda semicolcheia, acrescenta-se o acento na quarta semicolcheia.

Figura 22

Exemplo I de acentuação rítmica.



Nota. Bolão, 2010.

A acentuação do segundo grupo de semicolcheias da figura 23 sugere à sincopa, formada por uma semicolcheia, colcheia e semicolcheia, célula rítmica muito usual na escrita do choro, sendo também bastante evidenciada nos instrumentos de percussão

Figura 23

Sincopa.

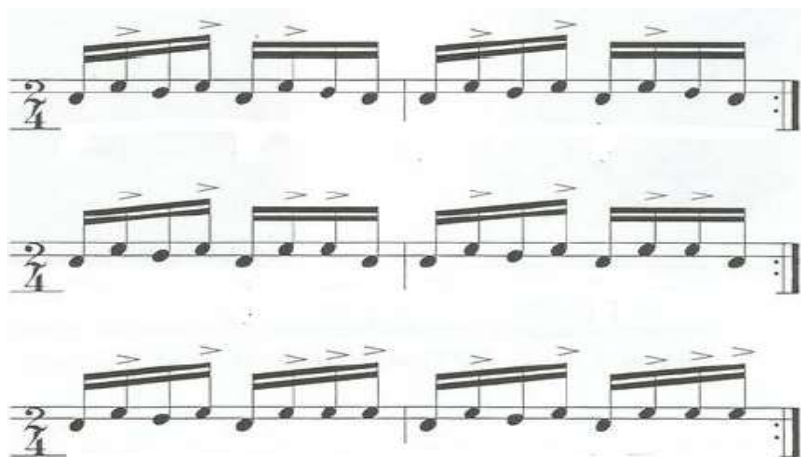


Nota. Bolão, 2010.

Dando continuidade à acentuação rítmica dentro do grupo de semicolcheias, o acento também varia dentro dos tempos do compasso. No exemplo abaixo, da figura 24, pode notar-se que no primeiro grupo de figuras, é utilizado no primeiro tempo, acento na segunda e na quarta semicolcheia, e no segundo tempo, apenas a segunda semicolcheia é acentuada. No segundo grupo de figuras, utiliza-se no primeiro tempo acento na segunda e na quarta semicolcheia, e o segundo tempo na segunda e na terceira semicolcheia. E no último grupo de figuras, utiliza-se no primeiro tempo acento na segunda e quarta semicolcheia, e no segundo tempo, a acentuação é na segunda, terceira e quarta semicolcheia.

Figura 24

Exemplo II de acentuação rítmica.



Nota. Bolão, 2010.

6.3.2 Variação rítmica da Valsa Brasileira com base no pandeiro

A valsa brasileira comumente é incluída ao repertório dos chorões. Na valsa não se encontram muito variações de acentos, e sim uma variação rítmica e timbrística dentro da técnica usada no pandeiro, que é tocado com a ponta dos dedos, a base da mão e o polegar, como vemos na figura abaixo.

Figura 25

Grafia da técnica do pandeiro.

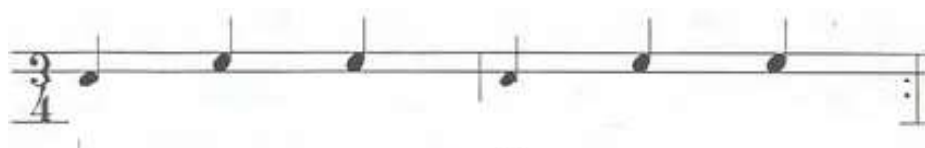


Nota. Bolão, 2010.

Nesse primeiro exemplo, a figura 26, vemos a base da célula rítmica da valsa, em compasso ternário, que utiliza o primeiro tempo tocando com o polegar e o segundo e terceiro tempo com os dedos, nos dois compassos do exemplo dado.

Figura 26

Exemplo I do ritmo do pandeiro

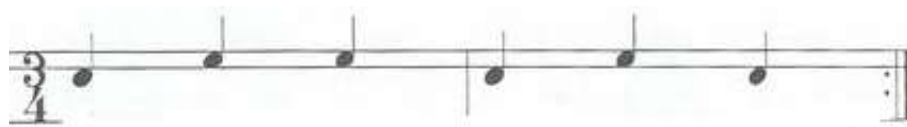


Nota. Bolão, 2010.

No próximo exemplo, figura 27, podemos ver o primeiro compasso na forma básica utilizando o polegar no primeiro tempo e no segundo e terceiro tempo os dedos, onde no segundo compasso a célula rítmica do pandeiro tem o primeiro tempo no polegar, o segundo tempo utiliza os dedos e no terceiro o polegar novamente.

Figura 27

Exemplo II do ritmo do pandeiro



Nota. Bolão, 2010.

No primeiro tempo, figura 28, consta a forma básica de polegar no primeiro tempo e dedos no segundo e terceiro tempo, porém no segundo compasso utiliza o polegar nos três tempos do compasso.

Figura 28

Exemplo III do ritmo do pandeiro.

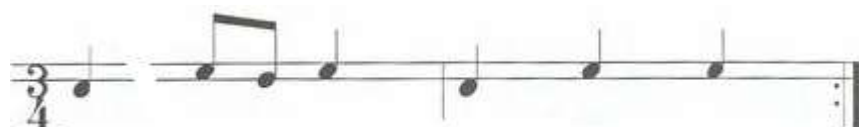


Nota. Bolão, 2010.

Nesse exemplo, figura 29, o primeiro compasso temos uma variação utilizando o primeiro tempo um polegar, no segundo tempo temos duas colcheias, onde a primeira colcheia é no dedo e a segunda colcheia no polegar, mantendo o terceiro compasso com o dedo, primeiro tempo no polegar e segundo e terceiro tempo com o dedo.

Figura 29

Exemplo IV do ritmo do pandeiro.

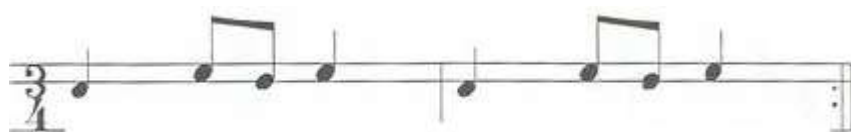


Nota. Bolão, 2010.

A seguir, figura 30, temos a mesma variação rítmica utilizada nos dois compassos, sendo o primeiro tempo no polegar, o segundo tempo com duas colcheias onde a primeira colcheia está sendo tocada com o dedo e a segunda colcheia tocada com o polegar, e o terceiro tempo utiliza a ponta do dedo.

Figura 30

Exemplo V do ritmo do pandeiro.



Nota. Bolão, 2010.

Aqui, figura 31, começa utilizando no primeiro compasso variação, primeiro tempo no polegar, o segundo tempo com duas colcheias onde a primeira colcheia está sendo tocada com o dedo e a segunda colcheia tocada com o polegar, e o terceiro tempo utiliza a ponta do dedo, em seguida no segundo compasso está em evidencia o uso de duas colcheias em todo compasso, onde a primeira colcheia de cada tempo usa-se o polegar e na segunda colcheia o dedo.

Figura 31

Exemplo VI do ritmo do pandeiro.

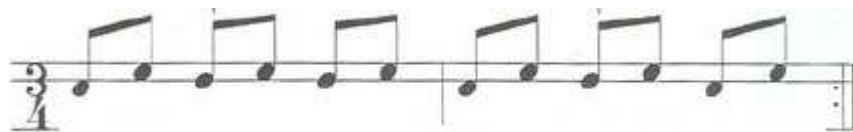


Nota. Bolão, 2010.

E por último, figura 32, na variação rítmica da valsa utiliza-se duas colcheias em todos os tempos nos dois compassos, onde a primeira colcheia de cada tempo usa-se o polegar e na segunda colcheia o dedo.

Figura 32

Exemplo VII do ritmo do pandeiro.



Nota. Bolão, 2010.

6.3.3 Variação e acentuação rítmica e melódica no bolero

No bolero teremos como exemplo a figura que Edwin Pitre-Vásquez (pag.11) mostra a maraca e o contrabaixo definindo o ritmo do bolero mexicano, o mais representativo no brasil, onde o compasso é quaternário alla breve¹. Nas maracas temos os dois compassos em colcheias nos quatro tempos, utilizando acentuação apenas na primeira colcheia do primeiro tempo de cada compasso. O contrabaixo teremos uma célula rítmica de uma semínima que preenche o primeiro e segundo tempo e uma semínima no terceiro e no quarto tempo, muitas vezes utiliza-se o surdo tocando a mínima e a caixa tocando as semimínimas.

Figura 33

Exemplo I do ritmo do Bolero.



Nota. Pitre Vasquez,2008.

¹ No Período que o Brasil vivia o "Estado Novo" de Getúlio Vargas, onde havia o resgate dos valores nacionais através da radiodifusão como um dos veículos importante, a chegada e popularização do bolero no Brasil coincidem com o sucesso que faziam as trilhas sonoras dos filmes mexicanos, sendo assim os boleros mexicanos os mais ouvidos no Brasil. (Pitre-Vásquez, pag.3).

7. QUESTIONÁRIOS E CONCLUSÕES A PARTIR DAS ANÁLISES

7.1 Entrevistas Narrativas

Por meio de entrevistas, podemos construir uma base de informações e dados bastante relevantes para uma pesquisa qualitativa. De acordo com Freire (2010, p.21), “as bases filosóficas da pesquisa qualitativa (subjetivista) encontram-se na dialética e na fenomenologia, ambas implicadas com uma visão mais subjetiva da realidade com a relativização do conhecimento”.

A partir de 1970, a pesquisa qualitativa possibilitou à educação alemã retornar as suas próprias tradições hermenêuticas, assim como a modernização e internacionalização de suas teorias e abordagens. Temos três vertentes na metodologia que se destacam: A metodologia histórica-hermenêutica, definida pela análise racional de documentos significantes; a hermenêutica focada na estrutura do processo educativo e a hermenêutica envolvida com a prática social (Weller, 2009). Segundo Weller (2009) a Hermenêutica motivou a evolução de métodos novos de coleta e análise dos dados empíricos nas ciências sócias e educativas. Assim na primeira década do século XX Schutze (2007) contribuiu com relevante significância desenvolvendo o método de análise de dados narrativos, ficando conhecido com análise narrativa.

A entrevista Narrativa não foi criada com o intuito de reconstruir a história de vida do informante em sua especificidade, mas compreender os contextos em que essas biografias foram construídas e os fatores que produzem mudanças e motivam as ações dos portadores da Biografia (Weller, 2009, p.5)

De acordo com Jovchelovich e Bauer (2002), “não há experiência humana que não possa ser expressa na forma de uma narrativa”, assim a entrevista de alguma forma colhe e ouve a fala de uma pessoa em um determinado momento da sua existência e da sua experiência (Jovchelovitch; Bauer, 2002, p.91).

7.2 Entrevista com instrumentistas e suas perspectivas da interpretação dos estilos choro, valsa e bolero.

Desta forma foi desenvolvido um questionário com nove questões que procura observar através da experiência vivida pelo músico, com foco referente a articulação e estudos de conhecimento sobre os gêneros, trazendo informações relevante que podem estar ajudando a definir uma forma ou um processo

de como conquistar uma boa execução e interpretação dos estilos em questão. Esse questionário é destinado a músicos populares com vivências profissionais dentro do estilo de Choro, Valsa e Bolero. Dentre os profissionais escolhidos, temos clarinetistas, Saxofonista, trombonistas, violonistas e cavaquinistas. Em sua maioria os entrevistados são clarinetistas, visto que as obras de Antônio Apolônio Evangelista foram compostas tendo por base o clarinete. Porém para melhor compreender um estilo musical precisamos abranger a diversidade para entender a coerência entre as interpretações, não entrando em detalhes referente a técnicas específicas de cada instrumento.

Tabela 3

O questionário formulado contém as seguintes questões:

1- Há quanto tempo você toca choro, valsa ou bolero?
2- Você criou ou desenvolveu algum estudo ou utilizou algum material didático para praticar e conceber o conceito dos estilos choro, valsa ou bolero?
3- Como você define e quais tipos de articulações mais utiliza nos estilos do choro, valsa ou bolero (ex. 2 ligadas e 2 desligadas etc.)?
4- Caso utilize staccato, você faz o uso de pronúncia, pensa em alguma sílaba (ex.: ta, de, la...) na hora da execução?
5- Quando você interpreta o Choro, a Valsa ou o bolero na sequência de notas em escalas, arpejos ou saltos, que tipo de articulação aplica em cada situação?
6- Você utiliza notas mais curtas ou mais longas em figuras rítmicas com a mesma duração, em quais delas?
7-Você pensa em algum tipo de acentuação quando toca choros, valsas ou boleros? Se “sim”, poderia exemplificar?
8- Indicaria algum método, Livro, artigo, dissertação ou tese que ajuda a compreender melhor o estilo do choro, valsa ou bolero?
9- Qual a sua sugestão para que um iniciante na música popular toque dentro do estilo?

Nota: Tabela formulada pelo autor.

7.2.1 Respostas de todos os artistas e conclusão de cada questão

A seguir iremos apresentar os questionários respondidos pelos instrumentistas José de Arimatéia Formiga Veríssimo (clarinetista) (a), Alexandre Ribeiro (clarinetista) (b), Sergio Albach (clarinetista e Clarinete Baixo) (c), Heleno Feitosa (saxofonista) (d), Marcos Flavio (trombonista) (e), Hudson Brasil (violonista) (f), Ausier Vinicius (cavaquinhista) (g). Para conhecer um pouco mais esses músicos, seus currículos estarão nos anexos. As respostas de cada instrumentista serão organizadas todas juntas por questões. Cada instrumentista estará relacionado a uma letra, que identificará cada um deles. Ao fim de cada questão constará uma breve conclusão, abrangendo o contexto relacionado às repostas do questionário.

1) Há quanto tempo você toca choro, valsa ou bolero?

- a) Eu toco esses gêneros musicais há 40 anos. Executava esses estilos nas bandas de músicas da minha cidade, Pombal/PB e de outras cidades vizinhas.
- b) Há exatos 22 anos.
- c) Mais ou menos 30 anos choro praticamente; bolero não é o meu estilo e a valsa tocada junto do choro.
- d) Sempre toquei esses gêneros musicais; desde a minha iniciação na música no início da década dos anos 80. Comecei a estudar música na Banda de Música da minha escola e o repertório que a banda tocava era praticamente esse, além dos tradicionais Dobrados.
- e) Sou intérprete de Choro. Comecei a estudar o álbum de choro 84 Chorinhos Famosos como um método de Técnica. Já na Banda de Música da minha cidade, onde fiz minha iniciação musical, não havia método de trombone. Então toco choro há aproximadamente 30 anos.
- f) Toco Valsas e Choros há 52 anos.
- g) Aproximadamente 40 anos.

Conclusão: Nota-se que 80% dos interprete tem uma identificação e vivência maior com choro e a valsa, o que denota uma vasta experiência com os referidos estilos. Em alguns casos, o músico teve seu primeiro contato com tais estilos na banda de música.

2) Você criou ou desenvolveu algum estudo ou utilizou algum material didático para praticar e conceber o conceito dos estilos choro, valsa ou bolero?

a) Não, na minha época eu aprendia ouvindo os músicos mais antigos da banda, executando esses estilos e eu tentava imitá-los. Nessa época não tínhamos material didático disponível sobre esses gêneros musicais. Aprendíamos também ouvindo, nas rádios, as grandes interpretações de músicos consagrados, como Severino Araújo, Abel Ferreira etc.

b) Meu estudo técnico sobre a música popular foi completamente autodidata, porém participei de vários encontros e palestras sobre música brasileira buscando maior compreensão e aproximação do estilo. Além de inúmeras participações em rodas de choro, shows e performance em lugares de música. A prática constante do estilo foi minha maior escola para desenvolvimento técnico e de linguagem. Desenvolvi alguns estudos relacionados aos caminhos para interpretação e linguagem destes estilos, em especial o choro. São estudos baseados em padrões rítmicos de diversos gêneros da música brasileira aplicados a exercícios variados com o propósito de ampliar os caminhos interpretativos das melodias e fortalecendo os recursos para improvisação.

c) Fiz várias oficinas de choro, com Luís Otávio Braga, Joel Nascimento. O material didático era tirar muito choro de ouvido; montei um curso de prática do choro em conjunto no conservatório de MPB, em Curitiba, e a prática de tirar os choros e fazer uma partitura mais fidedigna. Pegava várias gravações, e as músicas de choro que não têm a partitura são um pouco complexas de saber como o compositor escreveu no original, por conta de que é comum as pessoas improvisarem, por isso é interessante ouvir mais de uma gravação e aí a gente fazia um balanço de algumas gravações. Eu me lembro de ter partituras que fizemos de choro que teve sete gravações para chegar em uma partitura que era mais comum em todas.

d) Não. Tudo o que aprendi foi na prática, tocando ao lado de músicos mais experientes em grupos musicais de diversas formações, como Orquestras de bailes, Big Bands, entre outros, e ouvindo gravações.

e) No caso do choro, não havia.

f) Inicialmente, utilizei os discos como referência e material didático. Ouvia várias e várias vezes, até me familiarizar com a melodia e a harmonia. Em seguida, escrevia as partituras (não era fácil ter acesso a partituras naquela época. Tínhamos que escrever e compartilhar com os amigos). Essas transcrições nos forçavam a nos atentar às questões rítmicas também.

g) Sou autodidata, sempre no ouvido mesmo

Conclusão: Como podemos observar, 100% dos interpretes não tiveram acesso a materiais didáticos de iniciação referente a estilos. De forma geral aprendia sobre o gênero ouvindo os mais velhos

tocando, ouvindo a discografia que estava disponível naquele momento, e através desse processo de escuta tiravam de ouvido as músicas que queriam tocar. Em outro momento, vê-se também a busca de palestras, máster-class sobre música popular brasileira. Em geral, as práticas em conjunto que esses músicos exerciam tiveram extrema importância para o desenvolvimento estilístico.

3) Como você define e quais tipos de articulações mais utiliza nos estilos do choro, valsa ou bolero (ex. 2 ligadas e 2 desligadas etc.)?

a) As articulações nesses estilos são muito diversificadas e cheias de variações em staccato/ligado. Baseado na minha experiência, eu defino como padrão, a seguinte forma: Andamentos lentos, (no choro, valsa ou bolero) devem ser tocados numa articulação sempre destacada (detaché), com pouca variação de staccato/ligado. Para movimentos rápidos, a articulação deve ser sempre em legato, com pouca variação de staccato/ligado.

b) CHORO, articulação básica: Pensando em um compasso 2/4 dividido em 8 semicolcheias (4 semicolcheias por tempo), faz-se, no primeiro tempo, a SEGUNDA semicolcheia acentuada e ligada com a terceira semicolcheia, seguido de staccato na quarta semicolcheia. Lembrando que a primeira semicolcheia de cada tempo NÃO deve ser acentuada. Esse padrão se repete também no segundo tempo do compasso. Essa ideia é baseada no ritmo básico e fundamental feito pelo cavaquinho em um choro tradicional. BOLERO, articulação básica: Pensando em um compasso 2/4 dividido em 8 semicolcheias (4 semicolcheias por tempo), faz-se, no primeiro tempo, a segunda semicolcheia articulada ligada com a terceira semicolcheia e articulando a quarta semicolcheia (neste caso, levando em consideração que, nem sempre, faremos uso da acentuação ou staccato nessa articulação). Já no segundo tempo a primeira semicolcheia é ligada com a segunda e a terceira é ligada com a quarta, porém faz-se um leve "encurtamento" sonoro na segunda e quarta semicolcheia. VALSA, articulação básica: Pensando em um compasso 3/4 dividido em 3 semínimas (1 semínima por tempo), faz-se um leve acento no primeiro tempo (quase que) ligado ao segundo tempo e geralmente encurta-se o som do terceiro tempo com um leve staccato.

c) A articulação mais usada são duas ligadas e duas separadas, essa é a mais comum, e quando tem pausa de semicolcheias e três semicolcheias, as duas primeiras ligadas e a terceira separada, eu utilizo muito.

d) Em minha opinião, a articulação é algo que deve ser estudado de diversas maneiras como técnica pra qualquer instrumentista, independente de qual gênero musical vá tocar. O estudo de articulação

é o mesmo para todo tipo de música, o que muda é a maneira que se aplica para cada Gênero/Estilo. Para os gêneros em questão, quando vou definir a articulação, primeiro procuro entender o fraseado/ritmo exposto pela melodia e depois que isso está entendido musicalmente, aplico a articulação que nesse caso pode vir de diversas maneiras: Duas ligadas e duas separadas, todas ligadas, todas separadas... Etc.

e) Uma das características da performance do Choro é a virtuosidade. A grande maioria das composições utilizam-se de muitas notas em andamentos bem acelerados. De uma maneira geral, no Choro se articula muito a quantidade de notas e as células rítmicas corroboram para isso. Mas em algumas passagens menos rítmicas costumo usar o legato também... na realidade não existe uma regra neste sentido.

f) Considerando que o Choro é resultante de diversos gêneros conformadores, entre eles a Valsa, a Polca, o Lundu etc., seria impreciso afirmar a utilização de algum tipo de articulação que caracterizasse esse gênero.

g) Uso sempre palhetadas para cima e pra baixo, bem no estilo Waldir Azevedo, que é a minha grande referência no cavaquinho.

Conclusão: Verifica-se de uma forma geral o mesmo uso de articulação para o choro, valsa e bolero, assim 40% diz que usa tudo ligado ou separado, 20% duas ligadas e duas desligadas, e 40% não define o que utiliza, podendo ser qualquer articulação. Podemos destacar no choro que: andamentos lentos tocam-se destacados (detache) de forma leve sem ser curtos demais e para movimentos rápidos legatos, tendo poucas variações. De modo que se usa também dentro do grupo de quatro semicolcheias a primeira separada, a segunda ligada, a terceira e a quarta separada, fazendo uma pequena acentuação na segunda semicolcheia. Ainda com base em 4 semicolcheias, é usada a articulação com duas ligadas e duas separadas, todas ligadas ou todas separadas. No BOLERO, de uma forma mais simples também é como o choro podendo fazer todas ligadas e todas separadas de forma leve, ou pode ser usada dentro de dois grupos de quatro semicolcheias. O primeiro a tempo tem a primeira semicolcheia separada, a segunda ligada a terceira e a quarta separa, não utilizando nenhuma inflexão em qualquer uma das semicolcheias, já no segundo liga-se a primeira semicolcheia na segunda e a terceira semicolcheia na quarta, fazendo a nota do final da ligadura um pouco mais curta; ou seja, a segunda e a quarta nota um pouco menor. Na VALSA brasileira pensando em compasso ternário e uma semínima em cada tempo, é feito um pequeno apoio no primeiro tempo

ligando ao segundo tempo e no terceiro tempo a nota separada um pouco mais curta. Da mesma forma usada no choro, a valsa em tempos mais lentos podem ser notas separadas levemente, e quando mais rápido todas ligadas dentro compasso.

Como foi citado, não há uma regra rígida; nesse caso, podem-se usar as articulações gerais de forma livre, espontânea, de acordo com a estrutura rítmica da música ou de acordo com a adrenalina do momento.

4) Caso utilize staccato, você faz o uso de pronúncia, pensa em alguma sílaba (ex.: ta, de, la...) na hora da execução?

a) Nos andamentos lentos, eu utilizo uma articulação sempre destacada (detaché), (de, de, de), com pouca variação de staccato/ligado. Nos movimentos rápidos, faço sempre articulação em legato, com pouca variação de staccato/ligado.

b) Eu não penso em pronúncia fonética, e sim em movimento da língua. Na minha opinião pensar em sons como "ta", "da", "tu", etc., pode atrapalhar a compreensão da sonoridade do staccato e dificultar sua execução.

c) Eu não penso em sílabas, mas se fosse para pensar seria "tá", e eu não uso staccato quando toco choro, utilizo uma articulação mais leve como se fosse um tenuto com staccato.

d) Sempre que utilizo o staccato faço uso da pronúncia, não penso em sílaba, apenas ataco a nota com a ponta da língua, que se você ouvir o som desse ataque lembra a sílaba TU, mas de maneira bem natural, não estou pensando exatamente nessa sílaba.

e) No caso do meu instrumento (trombone), uso a consoante (D) na maioria das vezes. O "T" aparece quando precisamos de mais incisão, mais pronúncia, passagens mais staccato. Nas passagens rápidas, uso a articulação dupla "T-K" ou "D-Gu". As vogais não fazem diferença no início da nota. Apenas no timbre. Ex. Da - De - Di... ou Da - Ga, Di - Gui, Ta - Ka, Te - Ke... etc.

f) No staccato eu penso em "ta".

g) Não, faço espontaneamente, na hora

Conclusão: A separação das notas de uma forma em geral nos três estilos é sempre leve e de uma forma mais tenuta. Sendo assim 40% pensa mais no movimento da língua, de uma forma geral 60% utiliza as consoantes para ser mais incisiva ou não. Muitos não pensam em sílabas, mas de acordo com a fonética podemos usar as sílabas “lá”, “dá”, “ta”, “tu” (a mudança de vogais influenciará no timbre) e quando se precisa de um som mais curto ou incisivo usa-se a sílaba “tá”.

5) Quando você interpreta o Choro, a Valsa ou o bolero na sequência de notas em escalas, arpejos ou saltos, que tipo de articulação aplica em cada situação?

a) Andamentos lentos, eu utilizo uma articulação sempre destacada (detaché), (de, de, de) com pouca variação de staccato/ligado. Nos movimentos rápidos, faço sempre articulação em legato, com pouca variação de staccato/ligado.

b) Nesse caso a articulação pode ser feita de inúmeras formas para CADA situação. É fundamental levar em conta alguns detalhes, tais como: - frase melódica; Cada frase articula-se de um jeito diferente valorizando seu sentido e definindo o começo, meio e fim da frase. - Caminho harmônico; É muito importante fazer uso da articulação nos momentos de "caminho" e "repouso" da harmonia. - Estilo e levada do instrumento (ou instrumentos) harmônico que está acompanhando; - estilo e levada do instrumento (ou instrumentos) percussivo que está acompanhando; - padrões rítmicos básicos e avançados de cada estilo que está tocando, no caso, choro, bolero e valsa; - andamento da música que está tocando; A articulação muda consideravelmente de acordo com o andamento. De modo geral, é necessário estudar separadamente cada ritmo e estilo para então definir o tipo de articulação a ser usada.

c) A pergunta 5 está respondida na três, uso sempre duas ligadas e duas separadas com o staccato mais leve e na valsa geralmente uso mais ligaduras, as frases mais ligadas.

d) Como respondi na pergunta três desse questionário, a definição da articulação vai depender do contexto musical que a melodia apresenta. Mas, para ser mais direto na minha resposta, posso de uma maneira geral definir mais ou menos assim: No Choro: duas ligadas e duas separadas, todas ligadas. No Bolero e valsa: Todas ligadas ou ligadas e separadas alternadamente.

- e) Como falei, "NO CHORO" dependerá do andamento e da célula rítmica.
- f) Como disse anteriormente, não há um padrão. Ora utilizo o legato, ora o staccato. Depende muito de peça para peça.
- g) Depende do que me passa na cabeça na hora, do que sinto, não sigo regras, coisas de autodidata.

Conclusão: Aqui 40% analisa a frase como um todo para definir tais articulações, outros 40% utiliza separado nos movimentos lentos e ligados nos movimentos rápidos e 20% faz aleatório, desta forma podemos salientar que a forma de articular foi explicada na questão 3, porém é muito importante entender o padrão rítmico, melódico e harmônico, também conhecer bem o que os instrumentos de acompanhamento fazem. Assim, pode-se escolher a melhor articulação para cada situação.

6) Você utiliza notas mais curtas ou mais longas em figuras rítmicas com a mesma duração, em quais delas?

- a) Nas síncopes de 3 notas (semicolcheia, colcheia, semicolcheia), as colcheias são sempre curtas. Nas síncopes de 5 notas (1 semicolcheia, 3 colcheias e 1 semicolcheia), as colcheias são sempre longas. No grupo de 4 semicolcheias, usamos o acento na 2ª semicolcheia, para dar o balanço rítmico.
- b) Depende muito do estilo e ritmo que está tocando. Por exemplo, em uma valsa, em que os 3 tempos têm a mesma duração, o primeiro tempo normalmente é mais longo do que o segundo e o terceiro.
- c) Se você tem por exemplo a figura do maxixe que é síncopa (semicolcheia, colcheia e semicolcheia), geralmente a colcheia, eu faço mais curta; não tem muita regra para isso, não é sempre que faço, mas isso seria uma característica.
- d) Utilizo sim. Em quase todas as figuras, a depender do estilo, tipo de frase e do swing. Mas normalmente as figuras que se colocam nessa posição com mais frequência são as semínimas, colcheias e semicolcheias.
- e) Não há uma regra para isso; talvez o andamento defina isso no choro.

f) Considerando que o Choro e a Valsa são, normalmente, executados “tomando-se uma respeitosa liberdade interpretativa” – Leia-se “permitindo improvisações”, é natural que eventuais ornamentos alterem as durações que supostamente deveriam ser iguais. Isso sempre com o intuito de agregar leveza ou dramaticidade à peça, sem jamais mutilá-la.

g) Depende do momento, do sentimento.

Conclusão: Neste caso podemos dizer que 100% sim faz o encurtamento de notas em suas interpretações, porém nota-se que a maioria das vezes quando se usa a síncope, a figura rítmica que possui uma semicolcheia, colcheia e semicolcheia, a colcheia sempre é um pouco mais enfatizada e curta; porém, quando essa síncope contém cinco notas, semicolcheia, três colcheias e semicolcheias, as colcheias são mais longas. A valsa em compasso ternário se prolonga um pouco o primeiro tempo, sem exageros. Como um todo na música popular brasileira, tudo pode ser variável, dentro de um limite estilístico.

7) Você pensa em algum tipo de acentuação quando toca choros, valsas ou boleros? Se “sim”, poderia exemplificar?

a) No Bolero aparecem algumas possibilidades de acentuação, de acordo com as melodias apresentadas, mas não temos padrão definido. Na valsa, é comum acentuarmos, nos movimentos rápidos, a primeira nota do primeiro tempo dos compassos. No Choro, as acentuações são diversas, e aparecem de acordo com as melodias apresentadas. É importante pontuar que as partituras desses estilos não contêm marcações de acentuação; com isso o intérprete fica livre para executar de acordo com seu gosto e domínio do estilo, baseado em interpretações dos grandes artistas, através de gravações disponíveis na mídia.

b) Sim. Esse caso é bem parecido com a resposta da questão 3. Uso basicamente aquelas ideias.

c) Geralmente quando tem a ligadura de duas em duas eu acentuo a primeira nota da ligadura, um leve apoio, mas não tenho uma coisa de pensar nisso, penso mais no resultado sonoro pra cada música, mas ao mesmo tempo que esta sente como se fosse a clave dos ritmos, então saber a clave do choro na cabeça semicolcheia, colcheia e semicolcheia.

d) Sim. Normalmente procuro deslocar o tempo forte com o ar, meio que escondendo a nota do meio da frase. Todavia, isso é mais comum no Choro. No Bolero e na Valsa não faço tanto essa acentuação; nesse caso, o som é um pouco mais reto.

e) No caso do Choro, as acentuações das Arsis são recorrentes, nunca na Tesis. O contratempo é sempre valorizado, o que dá "movimento" e impulso à melodia NO CHORO.

f) Lembremos que o papel é muito frio. Partitura só se transforma em música quando a tocamos. Ao tocá-la devemos transmitir as acentuações características de cada gênero conformador; por exemplo: suave acentuação do 2º ou 3º pulso nas Mazurcas.

g) Nunca; é o que vem no momento

Conclusão: Da mesma forma 100% pratica acentuações. Quando a valsa é interpretada, principalmente em melodias mais rápidas se apoia o primeiro tempo. No bolero, é necessário entender a melodia e a rítmica, assim poderá tomar consciência das acentuações rítmicas necessárias. No choro, como um todo, nunca se deve acentuar a primeira nota de cada tempo, e sim uma pequena inflexão na segunda ou terceira semicolcheia de cada grupo.

8) Indicaria algum método, Livro, artigo, dissertação ou tese que ajuda a compreender melhor o estilo do choro, valsa ou bolero?

a) Valsa ou bolero, desconheço. Choro, temos: Vocabulário do choro - Mario Seve; Clássicos do Choro Brasileiro (Severino Araújo, Jacob do bandolim, Waldir Azevedo, Pixinguinha) etc. - Choro Music Choro meets Bach - Choro Music Pixinguinha duetos - Mario Seve, David Ganc.

b) Baseado na minha maneira particular de tocar e no desenvolvimento das ideias que vou elaborando de acordo com meus estudos, eu não tenho (e acredito que não exista) nenhum método que exatamente do mesmo assunto; porém gosto sempre de citar algumas referências bibliográficas fundamentais para o estudo da música brasileira, são elas: - Vocabulário do Choro (Mario Seve); - Pixinguinha na Pauta (Partituras com arranjos do Pixinguinha para Rádio Nacional); - Livro "Do quintal ao Municipal" (Henrique Cazes); - Livro "O Choro" (Alexandre Gonçalves Pinto).

c) Indicaria “O quintal municipal”, de Henrique Cases, e a “Pequena História da Música” popular de Tinhorão.

d) Como Método, acho que o estudante deve utilizar os métodos tradicionais que trabalham a técnica do seu referido instrumento. Acredito que essa base sendo bem feita, vai possibilitar ao estudante tocar qualquer tipo de música, além de ele estudar o repertório de cada Gênero, é claro. E como livro, posso indicar o Almanaque do Choro – “A História do Chorinho, o que Ouvir, o que Ler, onde Curtir”, de André Diniz.

e) Acredito que aqui não teria como te responder. De uma forma geral, todos os trabalhos relacionados AO CHORO têm sua importância. Neste caso, trata-se de uma Revisão Bibliográfica que você obrigatoriamente terá que fazer. Pesquisar no Google Acadêmico e em bancos de Teses. Já existem vários trabalhos nesta sua linha de pensamento. Temos trabalhos sobre intérpretes, sobre forma de tocar, sobre a história, palhetadas, estilos composicionais, dentre outros.

f) O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro (autor: Pedro Aragão); Choro: Do quintal ao Municipal (autor: Henrique Cases).

g) Existem bons livros no mercado, obras importantes sobre Pixinguinha, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e muitos outros. A Internet está recheada de coisas boas sobre estes gêneros.

Conclusão: Constan abaixo algumas bibliografias sugeridas pelos entrevistados.

- Vocabulário do Choro (Mario Seve);

- Pixinguinha na Pauta (Partituras com arranjos do Pixinguinha para Rádio Nacional);

- Livro “Do quintal ao Municipal” (Henrique Cases);

- Livro “O Choro” (Alexandre Gonçalves Pinto);

- Pixinguinha duetos - Mario Seve, David Ganc;

- “Choro meets Bach” - Choro Music;

- “A pequena história da música popular” (Tinhorão);

- “Almanaque do Choro – A História do Chorinho, o que Ouvir, o que Ler, onde Curtir” (André Diniz).

- “O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro” (Pedro Aragão).

Além dessas sugestões é importante pesquisar biografia dos grandes intérpretes e compositores, como Severino Araújo, Jacob do bandolim, Waldir Azevedo, Pixinguinha, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, entre outros.

9) Qual a sua sugestão para que um iniciante na música popular toque dentro do estilo?

a) Realizar sempre os estudos técnicos diários. Ouvir bastante os artistas que são referências em cada estilo, a exemplo de Severino Araújo, Abel Ferreira, Paulo Moura, Proveta, Carlos Malta etc. Organizar esses 4 pilares pedagógicos para todos os estilos:

1. Estudos técnicos individuais e em grupo (materiais didáticos);
2. Pesquisa de áudio e vídeo (artistas consagrados);
3. Organizar seu próprio repertório;
4. Prática de conjunto.

b) Ouvir o máximo possível de referências sonoras do estilo buscando grande variedade de gravações desde os originais até os tempos atuais; 9.2 - participar FREQUENTEMENTE de rodas de choro, shows, saraus, palestras, ativamente tocando ou apenas como ouvinte; INDISPENSÁVEL um estudo diário e muito bem focado nas questões técnicas, sonoras e linguísticas do estilo.

c) Minha sugestão é ouvir acima de quaisquer regras e formulas, o que vai incorporar essa maneira de tocar, essas músicas vai ser você conhecer elas, vai te que conhecer as principais gravações e principais intérpretes; terá que ouvi-los muito e tocar junto com as gravações, isso é fundamental;

d) A minha sugestão é que primeiro o estudante procure saber de onde ele vem, qual a sua origem e o que ele quer tocar. Depois, acho que ele deve se aprofundar na sua escolha, trabalhar a técnica do seu instrumento e procurar entender todas as nuances daquele determinado estilo e com certeza estará dentro dele. Ademais, é trabalhar duro, diariamente, com seriedade e objetividade, que o resultado vem.

e) A Vivência e a escuta são essenciais para quem for começar a tocar CHORO. É muito importante, também, procurar a orientação de um bom professor que lhe dê técnica suficiente para conseguir empregar na sua performance, não necessariamente um professor daquele gênero musical, mas um

bom professor do instrumento. Depois procurar referenciais de interpretação no seu instrumento, musicistas que realmente sejam referência do instrumento naquele gênero.

f) Ouça muito. Ouça os originais e depois compare-os com outros intérpretes renomados. Somente escreve bem aquele que lê bons livros. O mesmo se dá com a música. O Choro é o gênero musical mais generoso que eu conheço. Isso é facilmente constatado pela grande presença de músicos iniciantes nas rodas de Choro, em companhia de veteranos tarimbados. Ouça, ouça e ouça!!!

g) O estudo musical é tudo, como não estudei, a recomendação é ouvir, ouvir, ouvir sempre!
É isso.

Conclusão: Dicas dos grandes mestres:

- Estudar a técnica do instrumento com um bom professor, é essencial;
- Pesquisar áudios e vídeos diversos sobre o estilo, tendo por base as gravações originais; em seguida, buscar variedades de boas interpretações da mesma obra gravadas até os dias atuais. Não deixar de sempre ouvir grandes intérpretes, criando referências do seu instrumento. Escutar é uma das melhores maneiras de compreender um estilo.
- Definir o repertório a ser estudado.
- Participar frequentemente de rodas de choros, shows, apresentações, saraus, palestras que o faça estar envolvido com o estilo.

8 - Sugestões de articulações para interpretação das obras.

8.1 – Articulações mais usadas na interpretação do choro, valsa e bolero.

De acordo com as pesquisas realizadas, aqui iremos listar as articulações obtidas nos capítulos anteriores através do questionário destinado a grandes interpretes dos gêneros e consultas bibliográficas. Essas articulações serão representadas em trechos referentes as músicas de Antônio Apolônio Evangelista, servindo de referência para os trinta e três choros, as dezenoves valsas e quatro boleros. As músicas selecionadas para exemplificar são os choros: Funicando, Uns e Outros, A Clarineta Mágica e Popó no Choro, a Valsa Stefhane e o Bolero Um Bolero Para Você.

8.1.1 Choro

Como podemos ver, inicialmente será apresentado a forma simples das semicolcheias sem nenhuma marcação de articulação, de acordo com a figura 34, onde terá articulação leve, sem ser marcada, na qual podemos usar a sílaba com a consoante “D”, suavizando a passagem

Figura 34

Trecho da música Funicando.

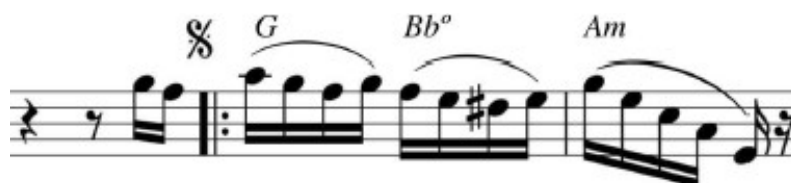


Nota. Compassos 27,28 e 29.

Dando continuidade, podemos observar o segundo compasso da figura 35, ligado de quatro em quatro.

Figura 35

Trecho da música Uns e Outros.



Nota. Compasso 1, 2 e 3.

A seguir veremos a figura 36, 37 e 38 que possuem três compassos. O primeiro compasso ligado de duas em duas, o segundo compasso ligado de duas em duas a partir da segunda nota e o terceiro compasso as três primeiras ligadas e a última separada.

Ligado de duas em duas.

Figura 36

Trecho da música Funicando



Nota. Compasso 39 e 40

- Ligado de duas em duas a partir da segunda nota.

Figura 37

Trecho da obra Popó no choro



Nota. Compasso 28, 29 e 30.

-Três Ligadas e a última separada

Figura 38

Trecho da obra Popó no choro



Nota. Compasso 15 e 16.

O próximo que veremos será a figura 39, 40 e 41, onde no primeiro compasso se tem no primeiro tempo duas ligadas e duas separadas, e em seguida no segundo tempo todas as notas separadas. O segundo compasso temos dois grupos de figura ligadas de três em três e as duas últimas ligadas e por fim no ultimo compasso, no primeiro tempo a primeira nota é separada e as três próximas ligadas, e o último tempo ligado de duas em duas.

-Primeiro tempo duas ligadas e duas deligadas, segundo tempo tudo desligado.

Figura 39

Trecho da música Funicando



Nota. Compasso 32 e 33.

- Grupos ligados de três em três figuras em dois grupos de semicolcheia e as duas últimas lidas

Figura 40

Trecho da música Popó no choro,



Nota. Compasso 36.

- A partir do segundo tempo primeiro grupo de notas a primeira é separada e as três próximas ligadas, no próximo tempo ligado de duas em duas

Figura 41

Trecho da música A Clarineta Mágica.



Nota. Compasso 30 e 31.

- No último exemplo de articulação, na figura 42, 43 e 44, aponta-se que o primeiro compasso tem a primeira figura separada e as próximas três ligadas, repetindo nos dois tempos; no segundo compasso se repete a sequência nos dois tempos, duas notas ligadas e duas notas separadas; no terceiro compasso utiliza a sequência da primeira nota separada, a segunda e terceira nota ligada e quarta nota separada, repetindo nos dois tempos do compasso.

- Primeira figura separada e as três próximas ligadas nos dois tempos.

Figura 42

Trecho da música Funicando.



Nota. Compasso 46.

-Duas notas ligadas e duas notas separadas nos dois compassos

Figura 43

Trecho da música Funicando.



Nota. Compasso 16.

- A primeira nota é separada, a segunda e a terceira nota são ligadas e a quarta nota é separada.

Figura 44

Trecho da música Popó no choro.



Nota. Compasso 7 e 8.

Como foi sugerido, as articulações utilizadas nas valsas e nos boleros são as mesmas usadas nos choros, com pequenas diferenças. A VALSA é em compasso ternário e pode ser feito um pequeno apoio no primeiro tempo, como se tivesse um tenuto na nota. As articulações mais usadas são: em tempos rápidos todas as notas são ligadas dentro do compasso, andamentos lentos todas separadas, articuladas levemente, quando se tem apenas semínimas no compasso o primeiro e o segundo tempo podem ser ligados, sendo esse segundo tempo um pouco mais curta e o último tempo separada. Quando todas as notas do compasso são colcheias, geralmente usa-se as duas primeiras ligadas e as outras quatro separadas levemente. Nos BOLEROS da mesma forma do choro toca-se tudo ligado ou tudo levemente separado, também pode variar-se em relação a 4 colcheias ou quatro semicolcheias, tendo no primeiro tempo a primeira nota desligada, as duas do meio ligadas e a última desligada e o segundo tempo do compasso ligado de duas em duas. Como podemos ver nas figuras abaixo.

8.1.2 Valsas

- Pequeno apoio no primeiro tempo com todas as notas ligado.

Figura 45

Trecho da música Stéfhane.



Nota. Compasso 7.

- Pequeno apoio no primeiro tempo com todas as notas separadas.

Figura 46

Trecho da música Stefhane.



Nota. Compasso 73.

- Todas colcheias as duas primeiras ligadas e a outras quatro desligadas.

Figura 47

Trecho da música Stefhane.



Nota. Compasso 46.

8.1.3 Boleros

- Todas as notas separadas

Figura 48

Trecho da música Um Bolero para Você.



Nota. Compasso 12 e 13.

- Todas as notas ligadas

Figura 49

Trecho da música Um Bolero para você.



Nota. Compasso 39 e 40.

- O primeiro tempo do compasso a primeira nota separada, a segunda e terceira nota ligada e a última separada e no segundo tempo do compasso ligado de duas em duas.

Figura 50

Trecho da música Um Bolero para Você.



Nota. Compasso 45e 46

Como mencionado pelos interpretes através do questionário respondido e das bibliografias, não há uma regra definindo qual a articulação exata e única para cada estilo, essas citadas são as mais utilizadas e podemos empregar de maneira aleatória, tudo dependerá da adrenalina no momento da apresentação. Lembrando sempre de ser usado de uma maneira mais linear sem muitos exageros. As acentuações métricas nunca devem ser escritas na partitura, porem estudada e interiorizada, para seguir estilisticamente os instrumentos de percussão e instrumentos harmônicos.

9 – Obras utilizadas nos exemplos com articulações sugeridas.

9.1 - Choro

9.1.1 – Funicando

Figura 51

Sugestões de articulações na obra Funicando

Na seção “A” da música sugeri a articulação a cada quatro semicolcheia duas ligadas e duas desligadas, a primeira separada e três ligadas, três ligadas e a última separada, na repetição da frase tudo ligado. Na seção “B” na seção de arpejos tudo ligado na primeira frase e na repetição tudo separado e esporadicamente duas primeiras semicolcheias ligadas em grupo de quatro semicolcheias. Na seção “C” em graus conjuntos descendentes em sequência de saltos de terças ligados de duas em duas, graus conjuntos e arpejos ligado, de acordo com os desenhos melódicos saltos de terças e em seguida graus conjuntos a primeira semicolcheia desligada e as outras três ligadas e ao fim duas ligadas e duas desligadas. Tais articulações foram escolhidas de acordo com o desenho melódico de cada frase, tendo a base do grupo de quatro semicolcheias.

Funicando

Choro

Antonio A. Evangelista

Am D7 G Em Am D7 G G#°

6 Am D7 G D A7 D7 G#° Am D7

11 G Em Am D7 G G7 C Cm G E7

16 Am D7 1. G 2. G Em

20 F#7 B7 B7 B7 Em Em E7

25 Am F#7 B7 Em F#7 B7

30 B7 B7 Em Em E7

34 Am Em B7 1. Em 2. Em

D.S. al Coda

Nota. Nova edição por este autor

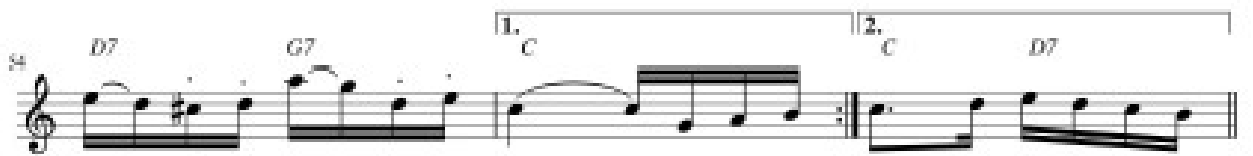
Funicando

39 

43 

47 

51 

54 

D.S. al 



9.1.2 – Popó no choro

Figura 52

Sugestões de articulações na obra Popó no Choro

Na seção “A” liga-se de duas a duas em saltos de segundas e terças e varia a posição da ligadura dentro do grupo de quatro semicolcheias de acordo com a frase, onde se encontra arpejos usa-se todos ligadas, onde se tem bordaduras e três notas em graus conjuntos e quarta nota tem sentido diferente liga-se três e separa uma. Na seção “B” onde tem duas colcheias juntas são ligadas e na segunda frase se repete tudo desligado. Na seção “C” por conter vários compassos em semicolcheias, teremos bases de quatros semicolcheias e oito semicolcheias, irão variar ligando de duas em duas ultrapassando os tempos, também tudo desligado, onde a saltos de terças são duas ligadas e desligadas e ligadas de três em três e as duas últimas ligadas.

Popó no Choro

Choro

Antonio A. Evangelista

6

11

15

19

23

28

33

38

43

D.S. al Coda

D.S. al Coda

Nota. Nova edição por este autor

9.1.3 – A clarineta Mágica

Figura 53

Sugestões de articulações na obra A Clarineta Mágica

Na seção “A” onde existe saltos de terças consecutivos liga-se de duas a duas, contém uma seção de notas desligadas e de forma esporádica em um grupo de quatro semicolcheias liga as duas primeiras e as outras duas separadas, e por fim utiliza quatro desligadas e quatro ligadas. Na seção “B” com notas separadas, depois duas ligadas e duas separadas e quando aparece dentro do grupo de semicolcheias a primeira em saltos e as outras três em graus conjunto, separa a primeira e liga as outras três, também seções de notas ligadas quando aparece arpejos. Na seção “C” em saltos ligados de duas em duas, também partes que temos a primeira nota desligada, as duas do meio ligado e a última desligada, também seções de todas as notas desligadas, e duas ligadas e duas desligadas.

A Clarineta Mágica

Choro

Antonio A. Evangelista

5

9

14

19

23

27

32

Chords: Em, Em7, Am, A, Bm7, Em, F7, Bm, Bm7, Em, Em7, Am, D7, G, G7, C, C7, G7, C, D7, G.

Articulations: % (Crescendo), 1. E, 2. Fm.

Nota. Nova edição por este autor

A Clarineta Mágica

36 *C C C Dm*

40 *D G7 G7 C*

44 *C C G7 F F7*

49 *C F G7* 1. *C* 2. *C*

D.S. al Coda

53 *Ew*

9.1.4 – Uns e Outros

Figura 54

Sugestões de articulações na obra Uns e Outros

Na seção “A” grupos de semicolcheias ligadas, e quando há anacruse com duas semicolcheias estão ligadas também, na repetição da frase variam entre notas ligadas e duas ligadas e duas desligadas. Na seção “B” notas separadas, quando em graus conjuntos ou arpejos são ligadas, se a primeira nota do grupo de quatro semicolcheias estiver em intervalos e as outras três em graus conjuntos, a primeira nota será ligada e as outras três são ligadas. Na seção “C”, em saltos consecutivos ligados de duas em duas, em graus conjuntos e arpejos ligados.

Uns e Outros

Choro

Antonio A. Evangelista

Lento

Chord progression for measures 1-31:

- Measures 1-2: G, Bb7
- Measures 3-4: Am, D
- Measures 5-6: D/C, G
- Measures 7-8: Dm, E7
- Measures 9-10: Am, D7
- Measures 11-12: D7/F#, G
- Measures 13-14: G, Bb7
- Measures 15-16: Am, D
- Measures 17-18: D/C, E7/B
- Measures 19-20: Am, E/G#
- Measures 21-22: Am, Am/C
- Measures 23-24: G, D
- Measures 25-26: B7, B7/D#
- Measures 27-28: Em, Am
- Measures 29-30: D7, C7
- Measures 31: E7

First ending (measures 31-32): G

Second ending (measures 31-32): G

D.S. al Coda

Nota. Nova edição por este autor

Uns e Outros

36 

41 

46 

49 

D.S. al 

54 

9.2 – Valsa

9.2.1 – Jussara

Figura 55

Sugestões de articulações na obra Jussara

Nas valsas as articulações são usadas de forma mais simples, sendo assim, a seção “A” usa-se notas separadas e ligadas pensando nas frases, com uma preferência onde aparece cinco ou seis colcheias. Na seção “B” se liga pontualmente quando temos duas colcheias e três colcheias. Na seção “C” liga-se as semínimas e pontualmente três colcheias.

Jussara

Valsa

Antonio A. Evangelista

The musical score for 'Jussara' is written in G major and 3/4 time. It consists of nine staves of music. The chords are indicated above the notes. The score includes a repeat sign at the end of the piece.

Chords: G, D7/A, G/B, G, D, G, D7, G, D7/A, G/B, G, D, A7, D, D7, G, D7/A, G/B, Eb, G, D7, G, G7, Eb7, G, E7, Am, D7, G, G, G, Am, D7, Bm, Em, Am, D7, G, G7, Am, D7, Bm, Em, Am, D7, G, G7, C, C#, G/D, E7, Am, D7, G, G, G.

Nota. Nova edição por este autor

Jussara

68 *C A7 Dm G7*

74 *C G7 C B7 Em Em*

80 *B7 Em G7 C A7 Dm*

87 *G7 G7*

92 *Ab C A7 Dm*

97 *G7 C 1. C 2. C*

Detailed description: This is a musical score for the piece 'Jussara'. It consists of six staves of music in G major, numbered 68 to 97. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The music features various chord progressions and melodic lines. Chords are indicated by letters above the staff: C, A7, Dm, G7, B7, Em, and Ab. The score includes repeat signs, first and second endings, and a double bar line at the end of the final staff.

9.2.2 – Stéfane (Teté)

Figura 56

Sugestões de articulações na obra Stéfane (Teté)

Na seção “A”, “B” e “C” usa-se nas colcheias ligadas e desligadas, variando de acordo com as frases. Definindo de acordo com o que achar melhor.

Stéfane (Teté)
Valsa

Antonio A. Evangelista

7

12

18

24

29

35

41

47

Nota. Nova edição por este autor

Stéphane (Teté)

Musical score for Stéphane (Teté) in E major, 4/4 time. The score consists of seven staves of music with various chords and articulations.

Staff 52: Chords E, F#7, B7, B/A, E.

Staff 53: Chords A#9, B7, B/A, C#, G#7, C#m.

Staff 63: Chords C#B, F#7/C#M, F#7, C7, B7.

Staff 68: Chords E, F#7, B7, B/A, E.

Staff 73: Chords E7, A7, A7 C#7 G7 F#7, F#7/C#M, D7M.

Staff 79: Chords E, A, B/A, E. Includes first and second endings.

Staff 83: Chords E. Ends with a double bar line.

D.S. al Coda

9.3 – Bolero

9.3.1 – Um Bolero Para Você

Figura 57

Sugestões de articulações na obra Um Bolero para Você

No Bolero pensa-se igual a valsa, de forma bem simples, usando notas ligadas e desligadas, acrescentando de acordo com a frase. Na seção “A” usa-se um jogo de pergunta e resposta, uma frase ligada e outra desligada e no final da seção e transição tudo ligado. Na seção “B” na maioria das vezes liga-se duas em graus conjuntos ou terças, e frases grandes todas ligadas.

Um Bolero Para Você

Bolero

Antonio A Evangelista

The musical score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It consists of ten staves of music, each with a measure number on the left. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. Chord symbols are placed above the notes to indicate the harmonic structure. The piece concludes with a double bar line and the instruction 'D.S. al Coda', followed by a Coda section.

Chord symbols: A, Bm, F#7, E7, A7, D, F7, C#m, Bm, E7, A, D7, G, B7, E7, A7, D, G7, A7, D, E7, A, A.

Measure numbers: 6, 12, 18, 24, 30, 35, 41, 47, 52.

Instructions: D.S. al Coda.

Nota. Nova edição por este autor

9.3.2 – Emmanuelle (Manu)

Figura 58

Sugestões de articulações na obra Emmanuelle (Manu)

Na seção “A” e “B” notas repetidas desligadas e grupos de quatro colcheias usando as quatro desligadas, duas ligadas e duas desligadas e varia com duas desligadas e duas ligadas.

Emmanuelle (Manu)
Bolero

Antônio A Evangelista

5 *Introdução* E7 Am Am/G D7/F# D/C G Em A7

6 Dm Dm/F G G/F C Am Am/G

11 *Canto* Dm Am Am/G E7 A7

15 Dm F C7M Am Am/G F6 Am Am/G

21 E7 A7 Dm G7 C Am Am/G C E7

28 Am Am/G D7/F# D/C G Em A7 Dm

35 A7 Dm Dm/F G F E7 Am Am/G D7/F# D/C G Em A7

40 Dm Dm/F G G/F C C E7 C Am Am/G

45 C F Fm C

D.S. al Coda

Nota. Nova edição por este autor

CONCLUSÃO

Esta pesquisa teve como objetivo editar, harmonizar, catalogar e dar sugestões de articulações nas obras de Antônio Apolônio Evangelista. Primeiramente foi feito uma busca do material a ser trabalhado, definindo e catalogando as obras, em seguida junto ao violonista André Matuk e ao violonista Alexandre Piló foi feito o trabalho de harmonização. Após a harmonização, as obras foram editadas. Através de estudos bibliográficos e entrevistas com intérpretes referentes aos estilos, possibilitou ter como base articulações para serem usadas como sugestões em algumas obras, que servirá de referência para as demais.

À medida que adentramos a história de Antônio Apolônio Evangelista, podemos perceber o quanto ele progrediu musicalmente. Do menino que ganhou uma gaita até tornar-se um compositor e trilhar uma carreira bastante ativa como intérprete, o caminho foi árduo. Ao longo de sua trajetória, ele adquiriu experiência, aprendendo padrões estilísticos, consolidando as estruturas melódicas, harmônicas e rítmicas.

Esse artista autodidata construiu um legado musical composto por mais de 80 obras, dentre elas choros, valsas, boleros, toadas, dobrados e marchas. Nesta pesquisa, focamos especificamente os choros, valsas e boleros; nesses estilos, Apolônio compôs cinquenta e seis obras. Esse compilado de obras inéditas apresenta a identidade desse instrumentista como um compositor prolífico. Essas canções se somam ao amplo e diverso repertório para clarinete popular existente.

No questionário respondido pelos intérpretes, obtivemos quase uma unanimidade na semelhança das respostas referentes à articulação dos estilos. Os posicionamentos dos respondentes tiveram satisfatória correspondência com as discussões travadas a partir das pesquisas bibliográficas. Assim, a contribuição desses participantes nesta pesquisa teve grande relevância. Não apenas por exporem suas experiências enquanto intérpretes, com isso enriquecer a discussão, mas por suscitem novas possibilidades de articulações.

Com base na literatura especializada sobre o choro, valsa e o bolero, bem como nas entrevistas realizadas com intérpretes da área, a fim de compreender a respeito das articulações idiomáticas de cada estilo, foi possível tomar decisões mais conscientes na aplicação das articulações na obra de Apolônio. De uma maneira geral as articulações mais usadas são: Todas ligadas; todas separadas; ligadas de duas em duas; duas ligadas e duas desligadas; a primeira desligada, as duas do meio ligadas e a última desligada.

Nesse sentido, foi satisfatório o resultado obtido na elaboração das articulações sugeridas nas obras: Funicando, Uns e outros, Popó no choro, A Clarineta Mágica, Jussara, Sthefhane (Teté), Um Bolero para você e Emmanuelle (Manu). Com esses resultados, os músicos, em geral, serão capazes de

delinear uma linha interpretativa no restante das obras de Apolônio e nas demais músicas que compõem o rico e vasto repertório dentre os estilos.

A partir da edição e harmonização das obras, ampliam-se as possibilidades de posterior criação de um SongBook, para distribuição e disseminação desse novo repertório. Igualmente, espera-se que a divulgação dessas obras suscite a elaboração de um segundo CD, um desejo também do compositor.

Acredito que esse trabalho servirá de base para projetos futuros, no âmbito de catalogação de novas obras. Desejo que este possa estimular a valorização do conhecimento prático de músicos autodidatas, aprofundamento específico em relação à interpretação dentro dos estilos. Acredito, ainda, que possam ser compilados e incorporados nos estudos estilísticos como conteúdo em aulas instrumentais para melhor compreensão específica dos choros, valsas e boleros.

Figura 59

Qrcoud Segunda parte Recital de Mestrado Alphonsos de Melo Silveira



Nota. Obras: Funicando, Teté, Um bolero para você.

Bibliografia

- Anunciação, M. C. (2007) Traços da cultura mineira em uma obra de José de Vasconcellos Monteiro. Tese Mestrado em Música. Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação de música, Universidade Federal de Minas Gerais.
- Borges, L.F.F. (2008). Trajetória estilística do Choro: O Idiomatismo do Violão de Sete cordas, da consolidação a Raphael Rabelo. Tese de mestrado em Música. Brasília, Programa de Pós-Graduação de Música, Universidade Federal de Brasília-UNB.
- Domingues, R. S. V. (2014), Duo para Oboé e Fagote de Heitor Villa-Lobos: um estudo analítico para uma proposta interpretativa para o oboé. Dissertação Mestrado. Área de concentração: Performance Musical. Universidade Federal de Minas Gerais-UFMG.
- Feitosa, M. F. C. (2019). A expressividade na música brasileira para clarinete e orquestra. Mestrado em música-Interpretação Artística sopros madeira. Palavra-chave: concerto brasileiro, clarinete, Ritmos brasileiros, Estética, Música popular. Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo-Politécnico do Porto.
- Ferreira, J.C.P. (2009). Reflexões sobre o choro Enquanto Gênero e Musicalidade e sua presença em Florianópolis/SC. Dissertação de Mestrado. Universidade do estado de Santa Catarina -UDESC.
- Ferreira, I. S. R. (2015). A realização da Articulação no Clarinete. Relatório para a obtenção do grau de mestre em ensino. ESMAE/ESSE- Politécnico do Porto.
- Filho, L. M. (1994). A tradução de Clarinet Technic de Frederick Thurston. Dissertação apresentada ao departamento de Linguística Aplicada da Universidade Estadual de Campinas.
- Freitas, M. F. A. (2005). O Choro em Belo Horizonte: aspectos históricos, compositores e Obras. Tese Mestrado. Linha de pesquisa: Performance musical. Universidade Federal de Minas Gerais-UFMG.
- Gomes, W. M. (2007). Chorando baixinho de Abel Ferreira: aspectos interpretativos do Clarinetista Compositor e do Clarinetista Paulo Sergio Santos. Dissertação de mestrado, área de concentração: Performance Musical. Universidade Federal de Minas Gerais-UFMG.
- Gonçalves, A. A. (2004). Valsas de Francisco Mignone: Transcrição e Edição para o Violoncelo. Dissertação mestrado. Área de concentração: Performance Musical. Universidade Federal de Minas Gerais-UFMG.

Isidoro, R. A. R. O. (2011). A obra para violoncelo de Alceu Camargo: edição aspectos didáticos e histórico. Dissertação de Mestrado. Área de concentração: Performance Musical. Universidade Federal de Minas Gerais-UFMG.

Machado, M. N. (2004). As Doze Valsas de Esquina de Francisco Mignone: um estudo técnico-interpretativo a partir de suas características decorrente da música popular. Dissertação de Mestrado. Linha de Pesquisa: Performance Musical e Musicologia. Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.

Matos, V. H. F. (2014). O Clarinete na obra de Joaquim dos Santos: II Volume: Edição das Obras. Tese apresentada a Universidade de Évora para a obtenção do Grau de Doutor em música e musicologia - Especialidade: Interpretação. Universidade Évora-EU.

Mizael, H. D. (2011). Sonata para viola e piano (1950) de Camargo Guarnieri: estudo técnico interpretativo e tratamento editorial. Requisito parcial para a obtenção do grau de mestre, linha de Pesquisa: Performance Musical. Universidade Federal de Minas Gerais-UFMG.

Monteiro, J. F. (2014). A construção estilística do Cavaquinho e os processos de Transmissão musical no choro: a relação Galdino-Alvares-Canhoto. Música popular em revista, Campinas, ano 6, V.1, p.31-55, jan-jun.2019

Moreno, H. M. S. (2018). Poética da interpretação musical: A Clarineta e o Clarinetista. Área de concentração: Música na Contemporaneidade. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Goiás- Escola de Música e Arte Cênica/UFG.

Palmer, C. (1997). Music Performance. Key Words: skilled performance, musical memory, sequence production, music perception, motor skill. Departamento de Psychology, The Ohio State University, Columbus, Ohio 43210. Pág. 115-138.

Pereira, L. S. (2010). Aspecto da performance historicamente orientada, do repertório setentista para clarinete. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação para a obtenção do Título de Mestre em Música, Área de concentração: Prática Interpretativa. Universidade Estadual de Campinas/ SP.

Quantz, J. J. (2010). On Playing the Flute -The Classic of Baroque Music Instruction(Second Edition ed.). (E. R. Reilly, Trad.) London: Faber and Faber Ltd.

Santos, E. G; Santos, S. A. N. (2014), contribuições interpretativas na obra Clarinete Vadiado de Antônio Paulo. II Congresso da Associação Brasileira de Performance Musical – Vitória/ES – 2014 / / ABRAPEM-

- UFES-FAMES. Sève, M. (2016). Choro e Fraseado – notação, regras e interpretação. SIMPOM: Práticas Interpretativas, pag. 1301-1311. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO/PPGM
- Sève, M. (2015). Quatro Rosas: mudanças interpretativas no fraseado de uma valsa brasileira. Palavra Chave análise da música popular, fraseado, valsa brasileira, choro, Pixinguinha. Revista Debates 14, pag. 75-105. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO/PPGM)
- Severo, J. S. (2017). Características do Choro e do Jazz em Três Obras de Aníbal Augusto Sardinha, O Garoto. Artigo expandido ao Programa de Pós-Graduação. Área de Concentração: Processos e dimensões da produção Artística. Universidade federal do Rio Grande do Norte – PPGMUS-UFRN.
- Souza, W. F. Distinção de gênero e estilo na prática de choro. Tese Doutorado - Música Popular. Rio de Janeiro. Universidade Federal do Rio de Janeiro/PPMG.
- Souza, G. M. L. (2010). Caminhos para o Novo Choro. Encontro de pesquisadores e em comunicação e Música Popular. Universidade federal do Mato Grosso - UFMS
- Taborda, M. (2009). O Choro, uma questão de estilo? Música em contexto. Brasília, n. 1, 2008, pag. 47-69.
- Taborda, M. E. (2010). As abordagens estilísticas no choro Brasileiro (1902-1950). Choro Brasileiro. História Actual Online. N23 (outono,2010). 137-146, Universidade Federal do Rio de Janeiro
- Valente, P. V. (2014). Transformações do choro no século XXI: estruturas performances e improvisação. Área de Concentração: Processo de criações Musicais. Tese apresentada com o requisito para obtenção do título de Doutor. Universidade de São Paulo – Escola de Comunicação e Arte - USP.
- Vicente, A. L. (2012). Moacir Santos, Seus Ritmos e modos:” Coisas” do Ouro Negro. Dissertação Mestrado, área concentração musicológica-Etnomusicologia. Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC.
- WINTER, L. L; SILVEIRA, J.F. Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical. Per Musi, Belo Horizonte, n.13, 2006, p.63-71.

Anexo 2 - Questionário realizado com artistas selecionados, com respostas na íntegra, referente a articulação, que compõe o corpo do trabalho, que está voltado a horo, valsas e boleros.

A – Ms. José Veríssimo de Arimatéia

1 - Há quanto tempo você toca choro, valsa ou Bolero?

Eu toco esses gêneros musicais, há 40 anos. Executava esses estilos nas bandas de músicas da minha cidade, Pombal/PB e de outras cidades vizinhas.

2 - Você criou ou desenvolveu algum estudo ou utilizou algum material didático para praticar e conceber o conceito dos estilos choro, valsa ou bolero?

Não.

Na minha época eu aprendia ouvindo os músicos mais antigos da banda executando esses estilos, e eu tentava imitá-los.

Nessa época não tínhamos material didático disponível sobre esses gêneros musicais. Aprendíamos também ouvindo nas rádios, as grandes interpretações de músicos consagrados como: Severino Araújo, Abel Ferreira etc.

3 - Como você define e quais tipos de articulações mais utilizadas nos estilos do choro, valsa ou Bolero (ex. 2 ligadas e 2 desligadas, etc.)?

As articulações nesses estilos, são muito diversificadas e cheias de variações em staccato/ligado.

Baseado na minha experiência, eu defino como padrão, a seguinte forma: Andamentos lentos, (no choro, valsa ou bolero) devem ser tocados numa articulação sempre destacada (detaché), com pouca variação de staccato/ligado.

Para movimentos rápidos, a articulação deve ser sempre em legato, com pouca variação de staccato/ligado.

4 - Caso utiliza staccato, você faz o uso de pronúncia, pensa em alguma sílaba (ex.: ta, de, la...) na hora da execução?

Andamentos lentos, eu utilizo uma articulação sempre destacada (detaché), (de, de, de) com pouca variação de staccato/ligado.

Nos movimentos rápidos, faço sempre articulação em legato, com pouca variação de staccato/ligado.

5 - Quando você interpreta o Choro, a Valsa ou o bolero na sequência de notas em escalas, arpejos ou saltos, que tipo de articulação aplica em cada situação?

Andamentos lentos, eu utilizo uma articulação sempre destacada (detaché), (de, de, de)

com pouca variação de staccato/ligado.

Nos movimentos rápidos, faça sempre articulação em legato, com pouca variação de staccato/ligado.

6 - Você utiliza notas mais curtas ou mais longas em figuras rítmicas com a mesma duração, em quais delas?

Nas síncopes de 3 notas (semicolcheia, colcheia, semicolcheia) as colcheias são sempre curtas.

Nas síncopes de 5 notas (1 semicolcheia, 3 colcheias e 1 semicolcheia) as colcheias são sempre longas.

No grupo de 4 semicolcheias, usamos o acento na 2.a semicolcheia, pra dar o balanço rítmico.

7 - Você pensa em algum tipo de acentuação quando toca choros, valsas ou boleros? Se “sim”, poderia dar exemplificar?

No Bolero aparece algumas possibilidades de acentuação, de acordo com as melodias apresentadas mas não temos padrão definido.

Na Valsa, é comum acentuarmos, nos movimentos rápidos, a primeira nota do primeiro tempo dos compassos.

No Choro, as acentuações são diversas, e aparecem de acordo com as melodias apresentadas. É importante pontuar que as partituras desses estilos não vem com marcações de acentuação, com isso o intérprete fica livre para executar de acordo com seu gosto e domínio do estilo, baseado em interpretações dos grandes artistas, através de gravações disponíveis na mídia.

8 - Indicaria algum método, Livro, artigo, dissertação ou tese que ajuda a compreender melhor o estilo do choro, valsa ou Bolero?

Valsa ou bolero, desconheço.

Choro, temos:

Vocabulário do choro - Mario Seve

Clássicos do Choro Brasileiro (Severino Araújo, Jacob do bandolim, Waldir Azevedo, Pixinguinha) etc. -

Choro Music

Choro meets Bach - Choro Music

Pixinguinha duetos - Mario Seve, David Ganc

9 - Qual a sua sugestão para que um iniciante na música popular toque dentro do estilo?

Realizar sempre os estudos técnicos diários.

Ouvir bastante os artistas que são referências em cada estilo, a exemplo de Severino Araújo, Abel Ferreira, Paulo Moura, Proveta, Carlos Malta etc.

Organizar esses 4 pilares pedagógicos para todos os estilos:

1. Estudos técnicos individuais e em grupo(materiais didáticos);
2. Pesquisa de áudio e vídeo (artistas consagrados)
3. Organizar seu próprio repertório
4. Prática de conjunto

B - Alexandre Ribeiro

1 - Há quanto tempo você toca choro, valsa ou bolero?

Há exatos 22 anos.

2 - Você criou ou desenvolveu algum estudo ou utilizou algum material didático para praticar e conceber o conceito dos estilos choro, valsa ou bolero?

Meu estudo técnico sobre a música popular foi completamente auto autodidata. Porém participei de vários encontros e palestras sobre música brasileira buscando maior compreensão e aproximação do estilo. Além de inúmeras participações em rodas de choro, shows e performance em lugares de música. A prática constante do estilo foi minha maior escola para desenvolvimento técnico e de linguagem.

Desenvolvi alguns estudos relacionados aos caminhos para interpretação e linguagem destes estilos, em especial o choro. São estudos baseados em padrões rítmicos de diversos gêneros da música brasileira aplicados à exercícios variados com o propósito de ampliar os caminhos interpretativos das melodias e fortalecendo os recursos para improvisação.

3 - Como você define e quais tipos de articulações mais utilizadas nos estilos do choro, valsa ou bolero (ex. 2 ligadas e 2 desligadas, etc.)?

CHORO, articulação básica: Pensando em um compasso 2/4 dividido em 8 semicolcheias (4 semicolcheias por tempo), faz-se, no primeiro tempo, a SEGUNDA semicolcheia acentuada e ligada com a terceira semicolcheia, seguido de staccato na quarta semicolcheia. Lembrando que a primeira semicolcheia de cada tempo NÃO de ser acentuada. Esse padrão se repete também no segundo tempo do compasso. Essa ideia é baseada no ritmo básico e fundamental feito pelo cavaquinho em um choro tradicional.

BOLERO, articulação básica: Pensando em um compasso 2/4 dividido em 8 semicolcheias (4 semicolcheias por tempo), faz-se, no primeiro tempo, a segunda semicolcheia articulada ligada com a terceira semicolcheia e articulando a quarta semicolcheia (neste caso, levando em consideração que, nem sempre, faremos uso da acentuação ou staccato nessa articulação). Já no segundo tempo a primeira semicolcheia é ligada com a segunda e a terceira é ligada com a quarta, porém faz-se um leve "encurtamento" sonoro na segunda e quarta semicolcheia.

VALSA, articulação básica: Pensando em um compasso 3/4 dividido em 3 semínimas (1 semínima por tempo), faz-se um leve acento no primeiro tempo (quase que) ligado ao segundo tempo e geralmente encurta-se o som do terceiro tempo com um leve staccato.

4 - Caso utiliza staccato, você faz o uso de pronúncia, pensa em alguma sílaba (ex.: ta, de, la...) na hora da execução?

Eu não penso em pronúncia fonética e sim em movimento da língua. Na minha opinião pensar em sons como "ta", "da", "tu", etc., pode atrapalhar a compreensão da sonoridade do staccato e dificultar sua execução.

5 - Quando você interpreta o Choro, a Valsa ou o bolero na sequência de notas em escalas, arpejos ou saltos, que tipo de articulação aplica em cada situação?

Nesse caso a articulação pode ser feita de inúmeras formas para CADA situação.

É fundamental levar em conta alguns detalhes, tais como:

- frase melódica; De acordo com cada frase articula-se de um jeito diferente valorizando seu sentido e definindo o começo, meio e fim da frase.
- caminho harmônico; É muito importante fazer uso da articulação nos momentos de "caminho" e "repouso" da harmonia.
- estilo e levada do instrumento (ou instrumentos) harmônico que está acompanhando;
- estilo e levada do instrumento (ou instrumentos) percussivo que está acompanhando;
- padrões rítmicos básicos e avançados de cada estilo que está tocando, no caso, choro, bolero e valsa;
- andamento da música que está tocando; A articulação muda consideravelmente de acordo com o andamento.

De modo geral é necessário estudar separadamente cada ritmo e estilo para então definir o tipo de articulação usada.

6 - Você utiliza notas mais curtas ou mais longas em figuras rítmicas com a mesma duração, em quais delas?

Depende muito do estilo e ritmo que está tocando. Por exemplo, em uma valsa onde os 3 tempos tem a mesma duração o primeiro tempo normalmente é mais longo do que o segundo e o terceiro.

7 - Você pensa em algum tipo de acentuação quando toca choros, valsas ou boleros? Se "sim", poderia dar exemplificar?

Sim. Esse caso é bem parecido com a resposta da questão 3. Uso basicamente aquelas ideias.

8 - Indicaria algum método, Livro, artigo, dissertação ou tese que ajuda a compreender melhor o estilo do choro, valsa ou bolero?

Baseado na minha maneira particular de tocar e no desenvolvimento das ideias que vou elaborando de acordo com meus estudos, eu não tenho (e acredito que não exista) nenhum método que exatamente do mesmo assunto, porém gosto sempre de citar algumas referências bibliográficas fundamentais para o estudo da música brasileira, são elas:

- Vocabulário do Choro (Mario Seve)
- Pixinguinha na Pauta (Partituras com arranjos do Pixinguinha para rádio Nacional)
- Livro "Do quintal ao Municipal" (Henrique Cazes)
- Livro "O Choro" (Alexandre Gonçalves Pinto)

9 - Qual a sua sugestão para que um iniciante na música popular toque dentro do estilo

9.1 - Ouvir o máximo possível de referências sonoras do estilo buscando grande variedade de gravações desde os originais até os tempos atuais; 9.2 - participar FREQUENTEMENTE de rodas de choro, shows, saraus, palestras, ativamente tocando ou apenas como ouvinte; 9.3 - INDISPENSÁVEL um estudo diário e muito bem focado nas questões técnicas, sonoras e linguísticas do estilo.

C - Sergio Albach

1 - Há quanto tempo você toca choro, valsa ou bolero?

Mais ou menos 30 anos choro praticamente, bolero não é o seu estilo e a valsa tocada junto do choro

2 - Você criou ou desenvolveu algum estudo ou utilizou algum material didático para praticar e conceber o conceito dos estilos choro, valsa ou bolero?

Fiz várias oficinas de choro, com Luís Otavio Braga, Joel nascimento, material didático era tirar muito choro de ouvido, montei um curso de pratica do choro em conjunto no conservatório de MPB em Curitiba e a pratica de tirar os choros e fazer uma partitura mais fidedigna, pegava várias gravações e as músicas de choro que não tem a parte elas são um pouco complexas de saber como o compósito

escreveu no original por conta de que é comum as pessoas improvisarem, por isso é interessante ouvir mais de uma gravação e aí a gente fazia um balanço de algumas gravações, eu me lembro de ter partituras que fizemos de choro que teve sete gravações para chegar em uma partitura que era mais comum em todas.

3 - Como você define e quais tipos de articulações mais utilizadas nos estilos do choro, valsa ou bolero (ex. 2 ligadas e 2 desligadas, etc.)?

As articulações mais usadas são duas ligadas e duas separadas, essa é a mais comum e quando tem pausa de semicolcheias e três semicolcheias, as duas primeiras ligadas e a terceira separada, eu utilizo muito.

4 - Caso utiliza staccato, você faz o uso de pronúncia, pensa em alguma sílaba (ex.: ta, de, la...) na hora da execução?

Eu não penso em sílabas, mas se fosse para pensar seria tá e eu não uso staccato quando toco choro, utilizo uma articulação mais leve como se fosse um tenuto com staccato

5 - Quando você interpreta o Choro, a Valsa ou o bolero na sequência de notas em escalas, arpejos ou saltos, que tipo de articulação aplica em cada situação?

A pergunta 5 está respondida na três uso sempre duas ligadas e duas separadas com o staccato mais leve e na valsa geralmente uso mais ligaduras, as frases mais ligadas.

6 - Você utiliza notas mais curtas ou mais longas em figuras rítmicas com a mesma duração, em quais delas?

Se você tem por exemplo a figura do maxixe que é síncope a semicolcheia, colcheia e semicolcheia, geralmente a colcheia eu faço mais curta, não tem muita regra para isso, não é sempre que faço, mas isso seria uma característica.

7 - Você pensa em algum tipo de acentuação quando toca choros, valsas ou boleros? Se "sim", poderia dar exemplificar?

Geralmente quando tem a ligadura de duas em duas eu acentuo a primeira nota da ligadura, um leve apoio, mas não tenho uma coisa de pensar nisso, penso mais no resultado sonoro para cada música, mas ao mesmo tempo que esta sente como se fosse a clave dos ritmos, então saber a clave do choro na cabeça semicolcheia, colcheia e semicolcheia.

8 - Indicaria algum método, Livro, artigo, dissertação ou tese que ajuda a compreender melhor o estilo do choro, valsa ou bolero?

Indicaria o quintal municipal de Henrique Cazes, e a pequena história da música popular de tinhorão

9 - Qual a sua sugestão para que um iniciante na música popular toque dentro do estilo

Minha sugestão é ouvir acima de qualquer regras e formulas, o que vai incorporar essa maneira de tocar, essas músicas vai ser você conhecer elas, vai te que conhecer as principais gravações e principais interpretes, terá que ouvi-los muito e tocar junto com as gravações, isso é fundamental

D – Ms. Heleno Feitosa Costa Filho

1 - Há quanto tempo você toca choro, valsa ou bolero?

Sempre toquei esses gêneros musicais, desde a minha iniciação na música no início da década dos anos 80. Comecei a estudar música na Banda de Música da minha escola e o repertório que a banda tocava era praticamente esse, além dos tradicionais Dobrados.

2 - Você criou ou desenvolveu algum estudo ou utilizou algum material didático para praticar e conceber o conceito dos estilos choro, valsa ou bolero?

Não. Tudo que aprendi foi na prática, tocando ao lado de músicos mais experientes em grupos musicais de diversas formações, como Orquestras de bailes, Big Bands, entre outros, e ouvindo gravações.

3 - Como você define e quais tipos de articulações mais utilizadas nos estilos do choro, valsa ou bolero (ex. 2 ligadas e 2 desligadas, etc.)?

Em minha opinião a Articulação é algo que deve ser estudado de diversas maneiras como técnica para qualquer instrumentista, independente de qual gênero musical vá tocar. O estudo de articulação é o mesmo para todo tipo de música, o que muda é a maneira que se aplica para cada Gênero/Estilo. Para os gêneros em questão, quando vou definir a articulação, primeiro procuro entender o fraseado/ritmo exposto pela melodia e depois que isso está entendido musicalmente, aplico a articulação que nesse caso pode vir de diversas maneiras: Duas ligadas e duas separadas, todas ligadas, todas separadas... Etc.

4 - Caso utiliza staccato, você faz o uso de pronúncia, pensa em alguma sílaba (ex.: ta, de, la...) na hora da execução?

Sempre que utilizo o staccato faço uso da pronúncia, não penso em sílaba, apenas ataco a nota com a ponta da língua, que se você ouvir o som desse ataque lembra a sílaba TU, mas de maneira bem natural, não estou pensando exatamente nessa sílaba.

5 - Quando você interpreta o Choro, a Valsa ou o bolero na sequência de notas em escalas, arpejos ou saltos, que tipo de articulação aplica em cada situação?

Como respondi na pergunta três desse questionário, a definição da articulação vai depender do contexto musical que a melodia apresenta. Mas, para ser mais direto na minha resposta, posso de uma maneira geral definir mais ou menos assim:

No Choro: duas ligadas e duas separadas, todas ligadas.

No Bolero e valsa: Todas ligadas ou ligadas e separadas alternadamente

6 - Você utiliza notas mais curtas ou mais longas em figuras rítmicas com a mesma duração, em quais delas?

Utilizo sim. Em quase todas as figuras, a depender do estilo, tipo de frase e do swing. Mas normalmente as figuras que se colocam nessa posição com mais frequência são as semínimas, colcheias e semicolcheias.

7 - Você pensa em algum tipo de acentuação quando toca choros, valsas ou boleros? Se “sim”, poderia dar exemplificar?

Sim. Normalmente procuro deslocar o tempo forte com o ar, meio que escondendo a nota do meio da frase. Todavia isso é mais comum no Choro, no Bolero e na Valsa não faço tanto essa acentuação, nesse caso o som é um pouco mais reto.

8 - Indicaria algum método, Livro, artigo, dissertação ou tese que ajuda a compreender melhor o estilo do choro, valsa ou bolero?

Como Método, acho que o estudante deve utilizar os métodos tradicionais que trabalham a técnica do seu referido instrumento. Acredito que essa base sendo bem-feita, vai possibilitar ao estudante tocar qualquer tipo de música, além de ele estudar o repertório de cada Gênero, é claro. E como livro, posso indicar o Almanaque do Choro – A História do Chorinho, o que Ouvir, o que Ler, onde Curtir de André Diniz.

9 - Qual a sua sugestão para que um iniciante na música popular toque dentro do estilo

A minha sugestão é que primeiro o estudante procure saber de onde ele vem, qual a sua origem e o que ele quer tocar. Depois, acho que ele deve se aprofundar na sua escolha, trabalhar a técnica do seu instrumento e procurar entender todas as nuances daquele determinado estilo e com certeza estará dentro dele. Ademais é trabalhar duro, diariamente, com seriedade e objetividade, que o resultado vem.

E - Dr. Marcos Flavio de Aguiar Freitas

1 - Há quanto tempo você toca choro, valsa ou bolero?

Sou interprete de Choro. Comecei a estudar o álbum de choro 84 Chorinhos Famosos como um método de Técnica, já na Banda de Música da minha cidade, onde fiz minha iniciação musical, não havia método de trombone. Então toco choro a aproximadamente 30 anos.

2 - Você criou ou desenvolveu algum estudo ou utilizou algum material didático para praticar e conceber o conceito dos estilos choro, valsa ou bolero?

No caso do choro não havia.

3 - Como você define e quais tipos de articulações mais utilizadas nos estilos do choro, valsa ou bolero (ex. 2 ligadas e 2 desligadas, etc.)?

Uma das características da performance do Choro é a virtuosidade. A grande maioria das composições utilizam-se de muitas notas em andamentos bem acelerados. De uma maneira geral, no Choro se articula muito, a quantidade de notas e as células rítmicas corroboram para isso. Mas em algumas passagens menos rítmicas costumo usar o legato também... na realidade não existe uma regra neste sentido.

4 - Caso utiliza staccato, você faz o uso de pronúncia, pensa em alguma sílaba (ex.: ta, de, la...) na hora da execução?

No caso do meu instrumento (trombone), uso a consoante (D) na maioria das vezes. O "T" aparece quando precisamos de mais incisão, mais pronúncia, passagens mais staccatas. Nas passagens rápidas uso a articulação dupla "T -K" ou "D -Gu". As vogais não fazem diferença no início da nota. Apenas no timbre. Ex. Da - De - Di... ou Da - Ga, Di - Gui, Ta - Ka, Te - Ke... etc.

5 - Quando você interpreta o Choro, a Valsa ou o bolero na sequência de notas em escalas, arpejos ou saltos, que tipo de articulação aplica em cada situação?

Como falei, "NO CHORO" dependerá do andamento e da célula rítmica.

6 - Você utiliza notas mais curtas ou mais longas em figuras rítmicas com a mesma duração, em quais delas?

Não há uma regra para isso, talvez o andamento irá definir isso no CHORO.

7 - Você pensa em algum tipo de acentuação quando toca choros, valsas ou boleros? Se “sim”, poderia dar exemplificar?

No caso do Choro a acentuação das Arsis são recorrentes, nunca na Tesis. O contratempo é sempre valorizado, o que dá "movimento" e impulso à melodia NO CHORO.

8 - Indicaria algum método, Livro, artigo, dissertação ou tese que ajuda a compreender melhor o estilo do choro, valsa ou bolero?

Acredito que aqui não teria como te responder. De uma forma geral, todo o trabalho relacionado AO CHORO tem sua importância. Neste caso, se trata de uma Revisão Bibliográfica que você obrigatoriamente terá que fazer. Pesquisar no Google Acadêmico e em bancos de Teses. Já existem vários trabalhos nesta sua linha de pensamento.

Temos trabalhos sobre interpretes, sobre forma de tocar, sobre a história, palhetadas, estilos composicionais, dentre outros.

9 - Qual a sua sugestão para que um iniciante na música popular toque dentro do estilo

A Vivência e a escuta são essenciais para quem for começar a tocar CHORO. É muito importante também, procurar a orientação de um bom professor que lhe dê técnica suficiente para conseguir empregar na sua performance, não necessariamente um professor daquele gênero musical, mas um bom professor do instrumento. Depois procurar referenciais de interpretação no seu instrumento, musicistas que realmente sejam referência do instrumento naquele gênero.

F - Hudson Brasil

1 - Há quanto tempo você toca choro, valsa ou bolero?

Toco Valsas e Choros há 52 anos

2 - Você criou ou desenvolveu algum estudo ou utilizou algum material didático para praticar e conceber o conceito dos estilos choro, valsa ou bolero?

Inicialmente utilizei os discos como referência e material didático. Ouvia várias e várias vezes, até me familiarizar com a melodia e a harmonia. Em seguida escrevia as partituras (não era fácil ter acesso a partituras naquela época. Tínhamos que escrever e compartilhar com os amigos). Essas transcrições nos forçavam a nos atentar às questões rítmicas também.

3 - Como você define e quais tipos de articulações mais utilizadas nos estilos do choro, valsa ou bolero (ex. 2 ligadas e 2 desligadas, etc.)?

Considerando que o Choro é resultante de diversos gêneros conformadores, entre eles a Valsa, a Polca, o Lundu e etc., seria impreciso afirmar a utilização de algum tipo de articulação que caracterizasse esse gênero.

4 - Caso utiliza staccato, você faz o uso de pronúncia, pensa em alguma sílaba (ex.: ta, de, la...) na hora da execução?

No staccato eu penso em “ta”.

5 - Quando você interpreta o Choro, a Valsa ou o bolero na sequência de notas em escalas, arpejos ou saltos, que tipo de articulação aplica em cada situação?

Como disse anteriormente, não há um padrão. Ora utilizo o legato, ora o staccato. Depende muito de peça para peça.

6 - Você utiliza notas mais curtas ou mais longas em figuras rítmicas com a mesma duração, em quais delas?

Considerando que o Choro e a Valsa são, normalmente executadas “tomando-se uma respeitosa liberdade interpretativa” – Leia-se “permitindo improvisações”, é natural que eventuais ornamentos alterem as durações que supostamente deveriam ser iguais. Isso sempre com o intuito de agregar leveza ou dramaticidade à peça, sem jamais mutila-la.

7 - Você pensa em algum tipo de acentuação quando toca choros, valsas ou boleros? Se “sim”, poderia dar exemplificar?

Lembremos que o papel é muito frio. Partitura só se transforma em música quando a tocamos. Ao toca-la devemos transmitir as acentuações características de cada gênero conformador, por exemplo: suave acentuação do 2º ou 3º pulso nas Mazurcas

8 - Indicaria algum método, Livro, artigo, dissertação ou tese que ajuda a compreender melhor o estilo do choro, valsa ou bolero?

O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro (autor: Pedro Aragão)

Choro: Do quintal ao Municipal (autor: Henrique Cazes)

9 - Qual a sua sugestão para que um iniciante na música popular toque dentro do estilo

Ouçã MUITO. Ouça os originais e depois compare-os com outros interpretes renomados. Somente escreve bem aquele que lê bons livros. O mesmo se dá com a música.

O Choro é o gênero musical mais generoso que eu conheço. Isto é facilmente constatado pela grande presença de músicos iniciantes nas rodas de Choro, em companhia de veteranos tarimbados. Ouça, ouça e ouça!!!

G - Ausier Vinicius

1 - Há quanto tempo você toca choro, valsa ou bolero?

Aproximadamente 40 anos

2 - Você criou ou desenvolveu algum estudo ou utilizou algum material didático para praticar e conceber o conceito dos estilos choro, valsa ou bolero?

Sou autodidata, sempre no ouvido mesmo.

3 - Como você define e quais tipos de articulações mais utilizadas nos estilos do choro, valsa ou bolero (ex. 2 ligadas e 2 desligadas, etc.)?

Uso sempre palhetadas para cima e pra baixo, bem no estilo Waldir Azevedo, que é a minha grande referência no cavaquinho.

4 - Caso utiliza staccato, você faz o uso de pronúncia, pensa em alguma sílaba (ex.: ta, de, la...) na hora da execução?

Não, faço espontaneamente, na hora.

5 - Quando você interpreta o Choro, a Valsa ou o bolero na sequência de notas em escalas, arpejos ou saltos, que tipo de articulação aplica em cada situação?

Depende do que me passa na cabeça na hora, do que sinto, não sigo regras, coisas de autodidata.

6 - Você utiliza notas mais curtas ou mais longas em figuras rítmicas com a mesma duração, em quais delas?

Depende do momento, do sentimento.

7 - Você pensa em algum tipo de acentuação quando toca choros, valsas ou boleros? Se "sim", poderia dar exemplificar?

Nunca, é o que vem no momento.

8 - Indicaria algum método, Livro, artigo, dissertação ou tese que ajuda a compreender melhor o estilo do choro, valsa ou bolero?

Existem bons livros no mercado, obras importantes sobre Pixinguinha, Chiquinha Gonzaga, Ernesto Nazareth e muitos outros. A Internet está recheada de coisas boas sobre estes gêneros.

9 - Qual a sua sugestão para que um iniciante na música popular toque dentro do estilo

O estudo musical é tudo, como não estudei, a recomendação é ouvir, ouvir, ouvir sempre!

É isso.

Anexo 3 – Entrevista de Antônio Apolônio Evangelista

A entrevista com procedimento técnico utilizado, do tipo *Despadronizada ou não-estruturada*. Nesta categoria “o entrevistador tem liberdade para desenvolver cada situação em qualquer direção que considere adequada. É uma forma de poder explorar mais amplamente uma questão. Em geral, as perguntas são abertas e podem ser respondidas dentro de uma conversação informal” (Markoni & Lakatos, 2003, p. 197). A entrevista foi direcionada ao compositor, onde foram coletados dados, registrados por meio de gravador de áudio, sendo realizada através de questionamentos básicos que pudessem possibilitar a liberdade e espontaneidade das respostas do entrevistado, a fim de obter uma base contextual histórica, buscando compreender sua trajetória performática como clarinetista e saxofonista, bem como procurando perceber em que se baseia seu conhecimento técnico para a criação de suas obras. Foram extraídos dos áudios apenas os pontos importantes a serem incluídos no texto.

Áudio 1

Sebastião Martins primeiro professor música em Ravena

Dobrado 26 de outubro composto em 2000

Escreveu a valsa em mínimas e semínimas para ensinar a pessoa aprender a ler música para o violonista Alexandre Piló

Espaço porque escreveu a música mulata esperta, com risos funica respondeu “deixa quieto”

Apolônio pensa a toada um samba bem lento, algo bem profundo

Áudio 2

Ordem dos filhos Popó, Virginia, Cida, Stela e Jussara,

Começo na música aos 18 anos na banda de ravena,

Depois de ravena seu pai levou para general Carneiro, e lá fazia selas para cavalo e arreios, etc., trabalhava com couro em geral.

Daí o Sr Jaime Viana pegou ele para adota-lo, foi morar com ele em Belo Horizonte, “quando foi um dia eu estava sentado no meio fio na rua Ceará” e estava mexendo no esterco e tratava do jardim da casa entre 14 e 16h apareceu o pai dele, e disse que vim te buscar e estava juntando a família de novo, pai Arcenio Evangelista e a mãe Luiza Severino. Depois de várias discursões levou os filhos.

Colocou a mochila nas costas e desceu a Afonso Pena em 28 de julho em 1938(?) e foi para ravena a pé, ele perguntava, pai que lugar é esse, passando por uma estradinha de burro, passando pelo alto da serra. Chegou em ravena,

Tudo diferente, acostumado com Belo Horizonte, em ravena, seu pai prometeu uma gaita para ele voltar com ele, e passando pela rua dos caetés comprou a gaita e deu ele, para que ele pudesse voltar com ele para ravena, e onde estava a meninada estava atrás, por conta do som bonito da gaita. Sr Apolônio tinha 12 anos. Passados uns dias em Ravena, teve um enterro na roça, aí ficaram falando vamos no enterro, aí na hora que estava enterrando colocando a terra, todos os meninos pularam na terra, e a gaita caiu dentro do buraco e ficou sem a gaita. Gritara “tira lá tira “e o povo da pá não viram, e depois ficaram perguntando cadê a gaita, todos choravam porque perdeu a gaita.

Nas palavras do Sr Apolônio disse que tem saudade até hoje....

Aí estudou e tirou o segundo ano, e o pai e o tio trabalhavam com couro com couro.

A banda tocava todos elogiando e o pai dele criticando dizendo que os músicos eram todos vagabundo.

Ai um dia de domingo o tio dele foi buscar o Antônio Apolônio para poder estudar música, pois seu pai não permite, seu tio também chamava Antônio, e Apolônio e seu pai dizendo tocar instrumento para ganhar o que? De que vai viver? Tem que trabalhar e ganhar dinheiro, ficar tocando dá em que?

Até chegar um dia dele falar e quando ele viu ele tocando na banda de Sabará, aí em 1952 ele se mudou para Sabará e trabalhava na belgo mineira e seu pai se mostrava todo orgulhoso, mostrando as pessoas que aquele era filho dele.

Primeira profissão foi trabalhar com couro

Ele achava bonito o trabalho de pedreiro e achava que tinha facilidade, e foi quando começou a trabalhar com seu tio, e um outro tio José com apelido de Juca implicou dizendo que não era para ter essa profissão. E como pedreiro ele teve a honra de chegar a ser mestre de obra formado pela escola da

universidade federal, e queria ser arquiteto, e foi trabalhar na belgo como pedreiro e com 26 anos e pegou a carreira e aposentou, e ficou 14 anos na belgo, e trabalhou no trecho, correu trecho na Cemig, era mestre de obra e trabalhou 8 anos, daí foi para completar tempo e aposentou com 65 e fez 75 de contribuição e “vivo”, aposentou em 1988 e depois foi mestre de obra e continuou trabalhando como encarregado.

As telas começou a pintar por curiosidade e achou bonito e deu certo, começou “outro dia” a mais ou menos 10 anos atrás.

A primeira composição foi em 84

Em 52 tocou na orquestra do cravo vermelho (orquestra do Umbelino), e também tocou na orquestra do farol, grupo que tocou com mais tempo foi a formação com Miguel, mas tocava com todos, um aqui outro ali,

Vendeu seu primeiro e comprou um clarinete de 14 chaves alemão, e ficou com ela bastante tempo. O 17 chaves que ele tem o sogro que deu,

Orquestra do Cravo vermelho, Orquestra José Umbelino, orquestra do Farol, Grupo de carnaval me chama que eu vou com músicos da Banda de Santa Cecília em 1952.

Tinha um baile no cravo vermelho que ele ia mais tocar e o primeiro filho podia nascer a qualquer momento, e marcaram o dia de nascer no dia do baile do cravo vermelho e ela foi internada e ele foi tocar e antes do baile começar a tocar luzia começou a sentir as contrações, na hora que ele já estava dentro do local do baile, teve que sair

O dobrado que sr Apolônio mais gostava de tocar era o “Capitão Pogi”, tratando em musico de banda e música para desfile as pessoas eram muito disciplinadas, etc.

Saindo de uma procissão, descendo uma rua de Sabará, conversando com o Dentista Renato ele perguntou: você nunca pensou em compor? E a resposta foi: eu não nunca pensei em compor que a era muito difícil compor.

Acho que Compor é uma coisa muito difícil, a música tem que vim na memória da gente e “à música tem que morar na memória da Gente”, vem a questão da técnica, onde começa onde termina, e tem que pensar muito, fui pensando, peguei o lápis e o papel e fiz a Marcha, e não se estava certo eu não sei, e para a pessoa tocar esse papel tem que ler isso aqui, e dei para alguém ler um musico e pedi: Toca isso para mim, e estava tudo certinho e o nome foi Luzia, o nome foi por Amor, a primeira obra que escrevi, e a marcha foi muito tocada.

E para compor eu tinha que tocar e dava para um musico tocar para tirar prova, a harmonia acontecia, e tinha que preencher uma lacuna e colocava a nota tal e tornou pratica, e com a experiência de muitos anos a gente vai aprendendo.

A primeira música que compôs foi a Luzia marcha, em 1984, e depois compôs a primeira música para clarineta solo em 1996, esse tempo sem compor é porque não teve entusiasmo, e não queria compor....

“Compor é uma coisa muito bonita”

A inspiração do sr Apolônio para compor é o amor, como ele teve muitos amores.

Tocou no cabaré de vez em quando, o grupo de general Carneiro, de roças grande que levava ele para tocar, seu grande amigo era Miguel.

História do cabaré e a esposa queria ir, e ia pagar duas vezes o salario, e quando ele chegou ela ficou cheirando.

A banda antiga de ravena ia em cima do cavalo e o burro estava encolhendo, o levindo e tornou sogro do sr Apolônio e tocava bombardeio.

Tocou na banda do 10RI em 1946, logo que entrou para o exército foi para a banda, e tocava nas diversas funções e estava de uniforme novo e estava muito diferente e ele teve que arrumar culote emprestado, capacete, tudo para ficar igual a eles, e quando cheguei lá, e tive uma boa recepção, e tinha xarope de frutas etc.,

Sr Apolônio tem 6 irmãos, 3 homens e três mulheres]

Estava tocando em ravena com a banda de Sabará e dormiram na igreja do rosário e o maestro disse que todo tinha que dormir mais cedo para poder tocar na alvorada que a alvorada era pesada e Serginho (povinho), apareceu com um pato e soltou no dormitório e acordou todo mundo,

A primeira apresentação em ravena foi na festa de 15 de agosto,

Tem muito música que fiz que não tocaram

A seresta era para tocar na porta das casas das moças e elas gritavam obrigado, era as moças que eles gostavam, primeiro tinha a rodada de cachaça e até quem não cantava passava a cantar, Zinho violão, alindo violão, zé chuveirinho natalino cavaquinho, zé natalino cavaquinho, zé Luís de barba pandeiro, e os cantores, Cichinho de ravena.

Os elementos da banda bebiam inclusive eu e começávamos, chutava capacete, e dizia que não ia tocar mais naquela merda, era só adulto.

Estava de maestro na banda santa Cecilia e tinha que fazer um toque em ravena, chegando lá, um musico aprontou muito e ele mandou de volta para Sabará, não deixando ele tocar, era um musico que todos tinham medo dele.

Eu já fiz minhas próprias palhetas, lixavas, etc., fica “encucado” porque a palheta chiava, e tinha palheta que ficava muito boa,