

Violino no choro: possibilidades interpretativas a partir de composições de J. E. Gramani

Carolina Momm de Melo

PPGMUS, Universidade Estadual de Santa Catarina | Florianópolis, SC, Brasil

Luiz Henrique Fiaminghi

PPGMUS, Universidade Estadual de Santa Catarina | Florianópolis, SC, Brasil

Resumo Este artigo apresenta uma discussão sobre a prática do violino na música popular brasileira com ênfase no gênero *choro* a partir de um conjunto de composições de José Eduardo Gramani (1944-1998). Inicialmente são apresentados recursos do instrumento com ênfase no aspecto rítmico para sua inserção na linguagem do choro. Em seguida, será feito um levantamento dessas composições e arranjos de música popular brasileira para violino, rabecas e outros instrumentos. Finalmente, três exemplos dessas composições serão analisados através da teoria das *tópicas na música brasileira* proposta por Piedade (2013; 2017) e dos recursos técnicos mencionados. Para ilustrar esses trechos analisados, foram feitas gravações em vídeo.

Palavras-chave: Violino, Música Popular Brasileira, Choro, Gramani.

Abstract: This article presents a discussion about the practice of the violin in Brazilian popular music with an emphasis on the *choro* genre based on a set of compositions by José Eduardo Gramani (1944-1998). Initially, technical resources of the instrument are presented with an emphasis on the rhythmic aspect for its insertion into the language of *choro*. Next, the set of compositions of Brazilian popular music for violin, brazilian rabecas and other instruments will be presented. Finally, three examples of these compositions will be analyzed through the theory of topics in Brazilian music proposed by Piedade (2013; 2017) and the technical resources mentioned. To illustrate these analyzed excerpts, video recordings will be referenced

Keywords: Violin, Brazilian Popular Music, Choro, Gramani.

Este artigo é parte de minha pesquisa de mestrado que discute a prática do violino na música popular brasileira com ênfase no gênero *choro*. A partir da apresentação e análise de composições originais e arranjos do violinista e rabequeiro José Eduardo Gramani (1944-1998), serão trazidas possibilidades interpretativas para o violino nessas obras. A motivação para esta pesquisa surge do interesse no uso do instrumento na linguagem da música popular brasileira e da constatação de que, a despeito de haver uma sólida tradição de estilos musicais urbanos e rurais na música instrumental brasileira nos quais o violino ou a rabeça aparecem também como instrumentos protagonistas, do ponto de vista de materiais didáticos e formativos, esses instrumentos estão ausentes. A partir disso, com este estudo busco compreender outras maneiras de perceber e interpretar esses gêneros musicais através do violino.

Os arranjos e composições de choro referidos aqui me foram apresentados pelo meu orientador como um possível objeto de pesquisa: trata-se de um compilado de composições e arranjos de música popular (sambas, choros, xotes, baiões, lundus, valsas etc.), a maioria composta para duos de violinos, escritos ou arranjos por José Eduardo Gramani. Este material é inédito e ainda não foi publicado; sua divulgação restringe-se a cópias dos originais que circulam entre os aficionados, geralmente em fragmentos que mais interessaram aos tocadores. Seu estado de conservação é ótimo e a maioria das peças encontra-se digitalizada. Não temos acesso aos manuscritos e tampouco se sabe de quais composições há ou houve um manuscrito, pois supõem-se que muitas dessas composições/arranjos foram digitalizadas no momento da fixação pela escrita pelo próprio compositor.

Gramani foi um músico de múltiplas facetas tendo atuado em diversas frentes musicais: violinista de orquestra e concertino da Orquestra Sinfônica de Campinas, violinista solista e camerista, regente, compositor, professor de violino e de rítmica. Sua formação como violinista foi em grande parte autodidata e, ao longo de sua carreira manteve contato com uma ampla gama de estilos musicais, tanto da música de concerto quanto da música popular urbana e da tradição oral. Teve larga experiência na música de tradição europeia, música antiga, romântica e contemporânea, e também em vários gêneros da música popular brasileira: além do violino, era proficiente em vários outros instrumentos, como o bandolim e o violão. Nos seis últimos anos de sua vida descobriu a rabeça, instrumento para o qual dedicou um número significativo de composições em diversas formações instrumentais/vocais. A rabeça foi o foco de seus últimos trabalhos, o CD *Mexericos da*

Rabeca, com composições suas para duo de rabeca(s) e cravo e o livro *Rabeca, o som inesperado* (GRAMANI, 2002), resultado de pesquisas de campo realizadas em Morretes (PR), Paranaguá (PR), Iguape (SP) e Marechal Deodoro (AL) que documentaram o processo de construção desses instrumentos por mestres rabequeiros destes locais.

Mas talvez o trabalho mais conhecido de Gramani não seja diretamente ligado às rabecas e tampouco ao violino. Como professor de rítmica, Gramani destacou-se por elaborar um método inovador de rítmica baseado em uma abordagem polirrítmica e de cunho performativo em consonância com uma epistemologia corpórea na linha dalcrozeana. Sua metodologia e visão da rítmica como uma expressão musical e não matemática – redução do ritmo ao metro - está bem consolidada nos seus dois livros publicados, *Rítmica* (1988) e *Rítmica Viva* (1996) que contribuíram de forma significativa para abordagens pedagógicas que valorizassem a prática da música popular brasileira na academia.

Este artigo apresenta, portanto, análises de parte dessas composições de Gramani em uma perspectiva que pretende cruzar dois eixos: o eixo da *práxis*, através de composições enquadradas no gênero *choro* e o eixo da *theoria*, entendendo a rítmica conforme proposta por Gramani como uma teoria polirrítmica embasada na sobreposição de constâncias e inconstâncias, ostinatos regulares e linhas assimétricas, as chamadas imparidades rítmicas que dialogam e tecem conexões com os conceitos de rítmica aditiva e as claves presentes na música afro-brasileira. Como ferramenta analítica foi considerada a teoria das tópicas na música brasileira (Piedade, 2007, 2013), além de análise rítmica e motívica com os parâmetros da estrutura do choro como estrutura formal (Séve, 1999, 2015). A partir da observação de elementos musicais recorrentes, serão apontadas características estilísticas que remetem às duas tópicas do choro elaboradas por Piedade: tópica “Brejeiro” e “Época de Ouro”.

Até o presente momento, não temos conhecimento das datas de composição destas obras, mas supomos que grande parte foi escrita depois de 1995 e que pela sua conformação instrumental representam uma prática pedagógica comum na formação tradicional violinística através de duetos e trios. Dessa forma, acredita-se que o tratamento idiomático do choro trazido por Gramani como recursos compositivos e didáticos pode enriquecer a performance de violinistas na música popular brasileira.

1. A inserção do violino na linguagem do choro: aspectos rítmicos

A partir deste ponto serão apresentadas características formais e rítmicas na tradição do choro. Sève (2015, p. 115) afirma que a forma rondó, conhecida como uma das principais características do choro, foi uma herança das danças europeias. De acordo com Severiano (2013), até a década de 1910 “os choros em sua maioria eram chamados de polca. Pode-se assim dizer que os nossos choros primitivos eram polcas tocadas à moda brasileira, ou seja, modas que incorporaram a síncope do batuque” (Severiano, 2013, p. 34). Aos poucos essa música foi se emancipando e criando sua própria linguagem. O que permaneceu por muito tempo foi a forma rondó da polca, presente em grande parte do repertório. Hoje já não existe tanta rigidez nesse aspecto composicional:

O Choro como gênero tem normalmente três partes (mais modernamente duas) e se caracteriza por ser necessariamente modulante. Mais recentemente, o Choro voltou a significar uma maneira de frasear, aplicável a vários tipos de música, brasileira ou não. A obediência à forma rondó (em que sempre retorna à primeira parte) aos poucos tem sido flexibilizada (Cazes, 2021, p. 19).

Cazes (2021, p. 19) afirma que foi a partir de 1910 [com a contribuição da obra de Pixinguinha, especialmente] que o choro passou a ser uma forma musical definida. Em termos gerais, o choro é constituído por três partes tematicamente independentes que se sucedem seguindo o modelo ABACA. Convencionalmente, cada parte possui dezesseis compassos organizados como um período (Moreira e Návia, 2019, p. 165).

A partir de Schoenberg, a teoria do choro interpreta o período de dezesseis compassos como um múltiplo do período de oito compassos, sendo composto por quatro frases de quatro compassos: enunciado principal (ou antecedente), contraste, repetição (ou consequente) e desfecho cadencial (Alamada, 2006, p. 16 apud Moreira e Návia, 2019, p. 165).

Cançado (2000) aponta a distinção da figura rítmica síncope como um elemento central da música afro-americana e de como ela é interpretada na música popular brasileira de uma maneira distinta da leitura europeia, mais livre e com subdivisões irregulares. Assim, entende-se que as raízes africanas são essenciais para caracterizar as rítmicas dos diversos gêneros populares brasileiros.

Em concordância, para Sève o choro pode ser interpretado com bastante liberdade rítmica. Associando com a leitura “swingada” do jazz, o autor demonstra que a síncopa pode ser interpretada entre a semicolcheia + colcheia + semicolcheia – e uma figura tercinada. Além disso, na maioria das vezes o acento do 2/4 está situado no segundo tempo. (sève, 1999, p. 11).

O conceito de “síncopa” conforme exposto por Cançado e Sève será problematizado e contraposto mais adiante com o conceito de “clave”, a partir dos aportes teóricos de Carlos Sandroni desenvolvidos em *Feitiço Decente* (2001) e pela literatura etnomusicológica africanista dos anos 80 e 90. Sandroni questiona o termo “síncopa brasileira” – cunhado por Mário de Andrade - porque essa célula rítmica tem por definição ser uma irregularidade a quebrar a normalidade métrica estabelecida pela cultura musical clássica europeia. Assim, o autor apresenta o paradoxo de que na nossa música essa irregularidade – marcada, sobretudo, pela síncopa - é na verdade a regra, não a exceção.

O autor propõe observar as rítmicas brasileiras através da concepção de *tresillo* (3+3+2 sobre um ciclo de 8 pulsações) que, ao invés de considerar o agrupamento do compasso tradicional (semicolcheia+colcheia+semicolcheia | colcheia+colcheia) faz uma leitura assimétrica, agrupando (semicolcheia+colcheia | semicolcheia+colcheia | colcheia) - grupos ternários divididos em 1+2 ou seu espelho: (colcheia+semicolcheia | colcheia+semicolcheia | colcheia). Concordando, portanto, com a concepção de rítmica aditiva que será exposta a seguir. No caso do choro, onde tradicionalmente está escrita uma síncopa, é possível interpretar de forma assimétrica.

O *tresillo* também aparece na música escrita no Brasil desde pelo menos 1856, quando figura na introdução do lundu “Beijos de frade”, de Henrique Alves de Mesquita. Depois disso, aparece como padrão rítmico de acompanhamento em enorme quantidade de peças populares impressas, como as de Ernesto Nazareth e seus contemporâneos menos conhecidos, mas também em muitas peças de compositores eruditos das gerações ditas “nacionalistas”. (Sandroni, 2001, p. 23)

Conforme visto anteriormente, ainda podem ser feitas inversões das figuras:

Se fizermos a experiência oposta, ou seja, se subdividirmos os mesmos grupos ternários em 2+1, o resultado é uma figura rítmica que também aparece muito na música popular brasileira (por exemplo, em padrões de acompanhamento de cavaquinho em choros do início do século XX) e que por ser constituída de cinco articulações recebeu de musicólogos cubanos (porque também é frequente por lá) o nome de *cinquillo*. (Sandroni, 2001, p. 29)

FIGURA 1 - *Tresillo*



Fonte: Sandroni (2001, p. 23)

FIGURA 2 - *Cinquillo*

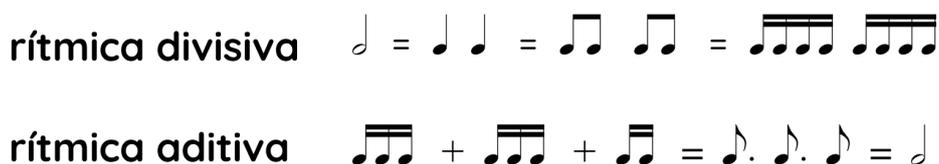


Fonte: Sandroni (2001, p. 24)

O que foi visto até aqui, portanto, por um lado exprime a diferença entre a concepção da rítmica divisiva, baseada na ideia de compasso – onde é feita a divisão de uma duração em valores iguais representada na notação de partitura convencional, e, por outro, a rítmica aditiva, com divisões assimétricas – também chamadas de imparidades rítmicas - que somam as pulsações elementares (num compasso 2/4 as semicolcheias) em agrupamentos binários e ternários, estes, por sua vez, reagrupados em [1 + 2] ou [2 + 1].

Um mesmo ciclo rítmico – dentro de um compasso 2/4 (em notação clássica) -, na “rítmica divisiva” pode ser preenchido por uma mínima (ou duas semínimas, ou quatro colcheias, ou oito semicolcheias etc.), enquanto que na “rítmica aditiva” completa-se pela da soma de dois grupos (menores) de três semicolcheias e um grupo de duas semicolcheias” (Sève, 2015, p. 47)

FIGURA 3 - Exemplo de rítmica divisiva e aditiva



Fonte: Sève (2015, p. 47)

Também é importante que se compreenda a organização rítmica por “*time-lines*”, linhas-guia ou *claves*. A partir dos estudos de Nketia (1965, p. 93) que investigam a música para dança de diversos países africanos percebe-se que existem esses padrões rítmicos dentro de um período cíclico, definidos e marcados através de palmas ou instrumentos percussivos agudos como a clave e o agogô/gã. Esses,

por terem a sonoridade metálica, definem a linha-guia como *Bell-pattern*, em inglês. Sandroni (2001) relaciona o *time-line* com a função de marcação do ritmo e identidade da clave/toque exercida pelo agogô, tamborim e também pelo cavaquinho na música brasileira. Na terminologia nativa do samba, o *time-line* é chamado de “padrão do tamborim”. De acordo com Nketia ao tratar da música da África Ocidental, essas linhas-guia podem ser representadas de forma divisiva ou aditiva irregular. Além disso, ao considerar a rítmica aditiva, o autor afirma que as figuras rítmicas podem sobrepor a barra de compasso (Nketia, 1965).

Dessa maneira, entende-se que no pensamento aditivo as *time-lines* são consideradas como frases, e não como organizações hierárquicas dentro do compasso. Isto é válido também para todas as *claves* de matriz africana que estruturam grande parte da rítmica das músicas afro-brasileiras, e por consequência, os choros e os sambas. Nessa perspectiva importa mais o uso do arco, como veremos adiante, como um elemento estruturante da *clave*, um marcador da frase rítmica demarcada pela *time-line*, do que um propulsor de melodias magnificamente sincopadas a desviar de um imaginário *tactus* indicado pela fórmula métrica abstrata do compasso. Note que, quando Gramani indica em suas instruções contidas no livro *Rítmica* (1988, p. 16-17) como executar as *Séries* (aditivas e ímpares), sobrepostas a ostinatos regulares, enfatiza com veemência a independência das vozes rítmicas (séries irregulares, ímpares x ostinatos regulares) através de acentos, de modo a não subjugar uma voz à outra, como seria esperado se a noção de compasso fosse mantida. Portanto, nas concepções rítmicas de Gramani também não há espaço para proliferação de síncopas e, por isso, o que ele chama de “sensibilização rítmica” é extremamente útil para sentir o ritmo a partir das *claves*.

2. Uso do arco

Em relação às técnicas de arco para interpretar as rítmicas brasileiras no violino, na análise de Isidoro, Rohr e Borém sobre as gravações de Nicolas Krassik e do violoncelista Jaques Morelenbaum, os autores apontam a ênfase dada ao ritmo e articulações pelos artistas. Na interpretação de Krassik da peça Fafá em Hollywood, são identificados três golpes de arco: *legato*, *détaché* (simples e acentuado) e *martelé*. Assim, as duas variações de *détaché* são utilizadas para evidenciar a figura da síncopa. Além disso, o violinista usa o *détaché* acentuado e o *martelé* para simular os sons das

percussões. (Isidoro, Rohr e Borém, 2014, p. 4). Já na interpretação do violoncelista, é observado o uso do *spiccato* e outras articulações acentuadas para destacar as sílabas tônicas pronunciadas na letra da música. A partir dessa análise, pode-se relacionar esse estilo de tocar canções brasileiras com Fafá Lemos, que também utilizava recursos de arco para remeter à prosódia normalmente vinculada à canção.

Para Silva (2005), Fafá Lemos é uma valiosa referência da música popular no violino, um dos mais importantes instrumentistas e criador de uma identidade brasileira para o instrumento. Sua análise técnica das gravações de Fafá contribui para a compreensão dessa linguagem, onde é reforçado novamente o trabalho do arco em articulações de ritmos característicos. “A utilização da síncopa é muito valorizada quando o repertório é nacional (...) Nos LPs analisados, praticamente todas as faixas com músicas brasileiras apresentam exemplos de um vocabulário violinístico baseado em células rítmicas normalmente utilizadas por instrumentos acompanhadores” (Silva, 2005, p. 13).

Fillat (2018) também faz considerações em relação ao arco analisando a interpretação e pedagogia de Ricardo Herz e Nicolas Krassik. “Destacam-se inicialmente três tipos de golpes que Ricardo Herz denomina como o “som na corda”, “o acento” e o “sem som” que correspondem respectivamente ao *détaché*, ao *détaché* acentuado e às “notas fantasmas”. A autora afirma que esses recursos são a base para a aprendizagem da música popular brasileira no violino e que a partir daí os dois violinistas trabalham com diferentes acentuações de acordo com o repertório. Outro ponto discutido nesse trabalho foi a qualidade do ataque de cada nota. Herz classifica o *détaché* como som na corda “sem morder” ou “mordendo cada nota”. Essa sutileza ainda não diz respeito à acentuação, mas sim ao som de consoante ou vogal do início de cada nota (Fillat, 2018, p. 78).

Ainda sobre o uso do arco na música popular, a violinista Wanessa Dourado (2020) abordou em um de seus vídeos didáticos¹ (Dourado, 2020) uma maneira de executar a arcada na figura sincopada já mencionada anteriormente. De acordo com ela, essa célula rítmica que também é

¹ https://www.instagram.com/violinotoca_choro/

chamada de “garfinho”² é muito recorrente no repertório do choro, maxixe, forró, frevo, entre outros ritmos. Assim, é importante compreender e executar primeiro a subdivisão com as quatro semicolcheias desligadas para compreender o gesto e em seguida tocar a síncopa com a ligadura. Essa maneira facilita a compreensão para uma execução mais natural da figura rítmica.

Essa técnica também é aplicada em outras células rítmicas e abordada por Herz e Krassik com os termos sem som ou nota fantasma. As arcadas silenciosas são influência dos métodos de *jazz* e os violinistas também ensinam contemplando as figuras rítmicas brasileiras nas melodias e acompanhamentos (Fillat, 2018, p. 84).

Esse movimento perpétuo facilita a percepção rítmica, permite não se perder no tempo, nem ralentar ou acelerar. Essas notas são tocadas quase sem pressão e sem som para manter a rítmica e valorizar as síncopas dos diferentes ritmos com acentos. Esse elemento aproxima a prática do violino à dos instrumentos percussivos ou de cordas dedilhadas. (Fillat, 2018, p. 84)

Outro exercício importante para o desenvolvimento da noção rítmica recomendado por Wanessa Dourado consiste na prática escalas no violino utilizando uma base rítmica de percussão de samba ou choro através do recurso de gravações *play along*. Ao escolher uma das claves tocada por algum dos instrumentos da base, a escala é executada dentro desse ritmo. Assim, é possível desenvolver o ouvido e ritmo internos e pode ser uma espécie de preparação para tocar os acompanhamentos e improvisar intercalando entre claves de diversos instrumentos. Este recurso das gravações para estudo de temas e improvisos é bastante comum para instrumentistas de sopro, principalmente no estudo do *jazz*.

² Essa concepção de “garfinho” é tributária do conceito de rítmica divisiva discutido anteriormente. Ou seja, o agrupamento de 4 semicolcheias em um compasso 2/4. A famosa “síncopa característica” de Mário de Andrade, conforme discutida em Sandroni (2001). Na concepção aditiva, que estrutura o conceito de *tresillo*, conforme nos explica Sandroni (2001), um dos pés do garfinho é quebrado, pois faz parte do outro agrupamento ternário. Assim o ritmo da Habanera, por exemplo, que é o mesmo do maxixe, seguiria a acentuação de sua clave, ou seja, [1+2] + [1 + 2] + [2] (lembrar da emblemática melodia da Carmem de Bizet, que usou a tópica caribenha/cubana da Habanera para vestir sensualmente sua Carmem, como símbolo da mulher fatal) e não como no “garfinho” [1 + 2 + 1] + [2 + 2]. Esse outro ponto de vista exprime, portanto, que há pelo menos duas maneiras diferentes de entender essa estrutura rítmica tão basilar da nossa música.

3. Levantamento das obras

A seguir será apresentado um levantamento das composições de obras originais e arranjos de música popular brasileira escritos por José Eduardo Gramani a partir de 1996, além de transcrições para violino com cifras. Foi realizada uma organização do conteúdo de acordo com compositor(a), obra e ano, e a formação para a qual esses arranjos foram escritos. Ao todo foram coletadas 12 composições (fig 4.) e 15 arranjos (fig. 5) de José Eduardo Gramani e uma composição de Daniela Gramani arranjada por J.E. Gramani.

QUADRO 1 – Composições originais de José Eduardo Gramani

Obra	Formação
Bandolim abandonado	Dois violinos
Barrocarabé	Duas rabecas
Choro de 78	Dois violinos
Duodora	Duas rabecas
Forró da Ferdinanda	Flauta doce e rabeca ou duas rabecas
Friozinho da manhã	Dois violinos
Juba	Dois violinos
Kalimba	Dois violinos
Madrugada	Dois violinos
Noite	Viola e dois violoncelos
Sacolejo	Três rabecas
Viva Raimundo	Dois violinos
Faceira Mariposa *	Duas Rabecas
Composição de Daniella Gramani	
Arranjo de J. E. Gramani	

QUADRO 2 – Arranjos de José Eduardo Gramani

Compositor(a)	Obra	Formação
Chiquinha Gonzaga	O gaúcho	Dois violino
Donga	O pobre vive de teimoso	Dois violinos e transcrição da 2a voz para viola
Ernesto Nazareth	Apanhei-te cavaquinho	Dois violinos
Ernesto Nazareth	Brejeiro	Dois violinos
Ernesto Nazareth	Escorregando	Dois violinos
Erothides de Campos	Ah! Cavaquinho!	Dois violinos
Garoto e Luiz Bittencourt	Amoroso	Três violinos
José Maria de Abreu	Aguenta o leme	Dois violinos
Paulinho da Viola	Choro negro	Dois violinos

QUADRO 2 – Arranjos de José Eduardo Gramani (cont.)

Compositor(a)	Obra	Formação
Pixinguinha e Lacerda	Naquele tempo	Dois violinos
Pixinguinha e Lacerda	Segura ele	Dois violinos
Pixinguinha e Lacerda	1x0	Dois violinos
Waldir Azevedo	Delicado	Dois violinos
Zequinha de Abreu	Levanta poeira	Três violinos
Zequinha de Abreu	Não me toques	Dois violinos

4. Considerações sobre o conteúdo das obras

As edições das partituras elaboradas por Gramani são escritas em formato de grade. Ou seja, as vozes de cada instrumento aparecem sobrepostas. Percebe-se também que a partitura não apresenta muitos detalhes interpretativos para além das notas, como indicações de dinâmica, articulação ou agógica, por exemplo. Nesse sentido, podemos considerá-las como uma notação mais *descritiva* do que *prescritiva*, com ingerências tanto na análise quanto na performance. O musicólogo norte-americano Charles Seeger (1886-1979) teoriza sobre esses conceitos fundamentais para escrita musical no artigo seminal *Prescriptive and Descriptive Music-Writing* (1958). Segundo Seeger, a notação descritiva é um tipo de roteiro de como a obra deve ser executada, uma espécie de relatório da performance, diferentemente da notação prescritiva, que tem como objetivo prescrever de forma detalhada como a obra deve soar, uma espécie de diagrama de alturas e metros, ou seja, a partitura. Ao falar sobre os três perigos inerentes à notação musical – limitação gráfica/visual da bidimensionalidade da partitura; a sobreposição do discurso musical em detrimento da arte da fala (music-writing x speech writing) – Seeger detém-se sobre o terceiro aspecto, a notação descritiva e prescritiva, nos seguintes termos:

O terceiro [perigo] reside no fato de não termos conseguido fazer uma distinção entre os usos prescritivos e descritivos da notação musical, ou seja, entre um diagrama [uma prescrição] de como uma peça específica de música deveria soar e um relatório [uma descrição] de como uma performance específica realmente soou (Seeger, 1958).

Laurent Cugny, em *Analyser le jazz* (2009), que escreve na perspectiva dos estudos culturais e da improvisação no jazz, acrescenta mais uma camada de interpretação e faz uma distinção entre as tradições de notação na música de concerto e no âmbito do jazz:

Como o nome indica, a notação **descritiva** tem por fim descrever a realidade de uma música que foi tocada. É uma escrita aberta, na qual os sinais gráficos convencionados dependem diretamente da experiência do músico que os interpreta. Funciona como um roteiro, e não tem a intenção de estabelecer uma interpretação como reflexo de verdade. A notação **prescritiva**, ao contrário, determina formas mais ou menos fixas de interpretação, como num texto literário, e seus significantes apontam para significados unívocos. A partitura da tradição culta é essencialmente prescritiva: é o texto da Obra a que o intérprete deve se referir em sua execução (Cugny apud Seeger, 1958 – grifos nossos).

Por sua vez, a etnomusicóloga brasileira Nina Graeff (2014), trazendo a questão para o âmbito da música afro-brasileira que em nosso caso de análise e performance de repertório profundamente conectado com a tradição do Choro se apresenta como de entendimento fundamental, resume em poucas palavras a distinção epistemológica entre a rítmica europeia e africana:

...a notação musical ocidental mostra-se limitada, tendo sido criada para prescrever, e não descrever, a maneira uma música deve ser executada (Seeger, 1958). A escrita musical clássica dispõe de poucos recursos para indicar como a música soa e como seus sons são produzidos. Ela concentra-se primordialmente na representação de alturas precisas de notas, de sua dinâmica (acentos, forte, piano), e da organização temporal divisível dos sons (Graeff, 2014, p. 68).

Em consonância com as perspectivas apontadas por Graeff, Alcofra (2020, p. 730-735) afirma que as partituras de música popular – especificando a música de origem urbana instrumental e vocal - têm como característica ser um roteiro de campo mais aberto em contraponto com a escrita da música de concerto europeia, que carrega consigo uma tradição de interpretação a ser seguida quase à risca. Esse mesmo pensamento foi também confirmado por Séve (2015) em sua afirmação:

Assim como o estilo barroco, o jazz, o choro e outros gêneros populares têm suas músicas notadas apenas com indicações essenciais — ritmos melódicos, formas, alturas, tonalidades e sugestões de andamento (fornecidas, muitas vezes, por indicações de gênero nas peças). Detalhes de articulação, de dinâmicas e agógicas (dentre as poucas exceções, está a 58 obra pianística de Ernesto Nazareth) raramente são prescritos. Muitos procedimentos interpretativos dos choros encontram-se revelados em um sistema de códigos compartilhados pela tradição oral ou por gravações — sobretudo, aquelas realizadas a partir

dos anos 1930, após o surgimento do rádio e do sistema elétrico de registro fonográfico (Séve, 2015, p. 57-58).

Ampliando a discussão, deve-se observar que, mesmo dentro da tradição da chamada música de concerto europeia, nem sempre a notação foi prescritiva para o intérprete. Tomando como exemplo o histórico da prática do violino na Europa, a partir de que compositores fiorentinos passaram a escrever partituras com uma certa independência instrumental no início do século XVII, violinistas tinham como hábito desenvolver a habilidade da ornamentação improvisada. Para isso, foram escritos inúmeros tratados com normas e padrões para as diminuições a serem executadas nas melodias (Fiaminghi, 2008). “O virtuosismo instrumental, que eclodiu em decorrência da nova linguagem musical barroca, tirou do anonimato os instrumentos que na Renascença atuavam preponderantemente em conjunto” (Fiaminghi, 2008, p. 109).

Em analogia à música do período barroco, poderíamos conceituar o vocabulário de códigos utilizado pelos chorões como um conjunto de regras com finalidade de dar suporte à notação musical. Embora estas supostas regras sejam (desejavelmente, muitas vezes) passíveis de serem subvertidas (para toda regra há exceções), o fato de conhecê-las pode ser útil na revelação do pensamento dos intérpretes e compositores nas práticas musicais do gênero. Procedimentos recorrentes no choro são capazes de apresentar-se nas relações com a forma e a fraseologia (rondó, motivos iniciais e finais, etc.) ou com o fraseado (flexibilidades rítmico-melódicas, acentuações, ornamentações, articulações etc.) (Séve, 2015, p. 60)

Segundo Harnoncourt, J. S. Bach (1685-1750)

foi o único compositor de seu tempo que repetidamente rompia as barreiras entre a “obra” e “execução”, as quais definiam de maneira fundamental a música do período barroco. Ele indicava aos intérpretes todos os detalhes então conhecidos acerca da interpretação de suas obras, sobretudo no que se referia à articulação e ornamentação (...) Ao adotar este procedimento, Bach rompeu com o velho princípio da autonomia criativa do intérprete. (...) Os compositores das gerações seguintes acompanharam e aprofundaram esta prática, assim subtraindo aos intérpretes qualquer participação na obra. (Harnoncourt, 1993, p. 45).

Percebe-se, então, que no passar do tempo a escrita para violino foi se tornando cada vez mais prescritiva, à medida em que compositores acrescentavam cada vez mais elaborações técnicas e detalhes expressivos para o intérprete em suas obras. Observando pela perspectiva da música antiga

mencionada anteriormente, é possível encontrar semelhanças entre as músicas escritas sob as tradições retóricas dos sécs. XVII e XVIII e a escrita da música popular brasileira instrumental.

A aproximação entre o popular e erudito é outro aspecto relevante na obra de Gramani, um mote que alavancou a estética modernista, mas que em Gramani assume conotações diferenciadas: sua posição dá voz efetiva aos agentes da cultura popular, tratando o hibridismo e autonomização desses elementos de forma prática. Tendo formação eminentemente erudita, caminhou para fora desse núcleo, tendo as rabecas desempenhado um papel decisivo nesse movimento. Não foi, entretanto, um afastamento permanente, mas, sobretudo, um pulsar constante entre ambas as esferas, permitindo o entrelace de linguagens sem o ofuscamento de uma sobre a outra, mas um real tecer (...) (Fiaminghi, 2008, p. 229).

Dessa maneira, as obras em questão se apresentam sem detalhes de articulação, diferentemente de grande parte das edições para violino encontradas hoje. Séve (1999) em *Vocabulário do Choro* – apresenta variações de ligadura nas sequências de semicolcheia como exercícios a serem executados. Apesar de serem articulações recomendadas para instrumentos de sopro especialmente, elas funcionam no violino para desenvolver as articulações de arco.

5. Tópicos musicais: observando figuras recorrentes

Se tratando dos estudos de linguagem, na filosofia Aristotélica foi desenvolvido o conceito de *tópica*, que pode ser entendido como as fontes que estão na base de um raciocínio, os lugares-comuns (Piedade, 2013, p. 7). Levando isso em conta, as tópicos musicais tratadas por Leonard Ratner (1980), Kofi Agawu (1991) e Robert Hatten (2004), por exemplo, são uma perspectiva possível para se analisar determinado repertório musical, como figurações que adquiriram sentido musical e semântico pelo histórico de seu uso em uma determinada comunidade de ouvintes. Ratner conceitua as tópicos como figuras associadas a variados sentimentos e afetos, ou que possuem características singulares. Assim, essas figuras específicas podem ser agrupadas em um léxico estilístico do repertório dos compositores do classicismo, área de estudo do autor. Dessa maneira, as tópicos poderiam aparecer em maior escala em peças inteiras (*types*) - como exemplo, danças e marchas. Ou ainda, tópicos como figuras e progressões dentro de uma peça - figuras de música de caça, estilo lírico, brilhante, fantasia, entre outros (Ratner, 1980, p. 9-25).

Para análise, o reconhecimento dessas qualidades expressivas, explícitas ou implícitas, é esclarecedor, muitas vezes fornecendo uma pista para um aspecto marcante da estrutura; para a performance, tal reconhecimento é essencial, pois aponta para as implicações poéticas da música (Ratner, 1980, p. 30, tradução nossa)

Os autores citados acima abriram esse campo de estudo especificamente para a música do classicismo. Em outro contexto, Piedade (2013; 2017) amplia essa abordagem para abranger a música popular urbana brasileira. Piedade entende as tópicas como constituintes de uma *musicalidade*, “no sentido de um conjunto de elementos musicais e simbólicos, profundamente interligados, que constituem uma espécie de sistema sociomusical que orienta um mundo musical particular, mundo que é produzido, reproduzido e compartilhado por uma determinada comunidade (2017, p. 274)”. Musicalidade, identidade e as próprias tópicas são elementos contrastivos, ou seja, se definem em contraposição a um Outro, que, neste caso, podem ser tanto a música estrangeira quanto a música rural do Brasil profundo.

As tópicas portam significados que são reconhecidos na sua época, se ligando também ao mundo literário, calcados em fortes aspectos sócio-culturais. Elas derivam de gestos convencionais e de gêneros familiares da comunidade que se situa na base da ação afetiva das tópicas, cobrindo a expressão de um mundo complexo de comunicação, fantasia e mito. (Piedade, 2013, p. 8)

Bastos (2008, p. 35 e 38) referenciando os estudos de Piedade (2007) sobre tópicas brasileiras, menciona em seu trabalho duas tópicas que contemplam o repertório de choro. Primeiramente a tópica *Época de Ouro*, que evoca uma musicalidade remota, nostálgica. A autora menciona a utilização de ornamentos como uma característica importante para essa classificação, incluindo os movimentos cromáticos – comuns das “baixarias” de violões de choro, sendo estes escritos ou improvisados. (Bastos, 2008, p. 38).

Em seus estudos sobre a música de Villa-Lobos, Piedade utiliza a teoria das tópicas como uma ferramenta multifária para desvendar processos criativos e estruturas profundas desta música reconhecida por sua diversidade. Interessa para nós, sobretudo, o que Piedade classificou como “Tópicas na música nacionalista brasileira”, tomando como exemplo as *Bachianas Brasileiras n. 2*, especialmente o *Canto do Capadócio*. Neste movimento, Piedade caracteriza com as necessárias

nuanças, as duas tópicas mais recorrentes no choro, conforme já mencionado acima, *brejeiro* e *época de ouro*, trazendo à baila, entretanto, outras que transitam neste universo como as tópicas *caipira*, *nordestina*, *afro-brasileira*, e especialmente no caso de Villa-Lobos, *indígena* e *sons da floresta*. Na *Bachiana n. 2* os próprios quatro movimentos são denominados com termos que remetem às tópicas que os constituem, como se seu batismo fizesse parte do processo de invenção, a *inventio* como primeira etapa da estruturação retórica do discurso, em busca de argumentação e através dos *loci topici*, os lugares-comuns. Vejamos: 1. *Prelúdio: Canto do Capadócio* (Capadócio é sinônimo de trapaceiro, malandro: tópica *brejeiro*); 2. *Aria: Canta da Nossa Terra* (tópica: *época de ouro*); 3. *Dança: Lembranças do Sertão* (tópica: *nordestina*); 4. *Toccata: Trenzinho do Caipira* (tópica: *caipira*).

Talvez por sua evidência cristalina e presente no nome de toda coleção, Piedade não menciona uma tópica muito importante no contexto de Villa-Lobos e do choro como estilo e de Gramani em particular: a tópica *bachiana/contraponto*. Por ora, ficaremos com suas definições das tópicas *brejeiro* e *época de ouro*, que serão de grande auxílio para revelar camadas de entendimento dos choros de Gramani:

A tópica *brejeiro* provém da evocação de um estilo, tem uma natureza técnica e está relacionada a certas transformações específicas na estrutura musical. Com espírito de jogo, destreza e engano, o brejeiro subverte alguns parâmetros, em geral tendo repercussão na dimensão rítmica. Deslocamentos rítmicos, deslizes melódicos, tudo em favor de um gesto de malícia e provocação. Trata-se de um estilo, um modo de tocar, que pretende flagrar certo jeito brasileiro de contornar e esquivar, coerente com a figura do malandro e com a dança da capoeira (Piedade, 2017, p. 277).

A tópica *época de ouro* é constituída por figurações musicais que evocam o Brasil antigo, de antes do século XX, envolvendo, portanto, um *páthos* nostálgico. Em geral, trata-se de elementos como curvas melódicas cheias de ornamentações, apojaturas, grupetos, saltos expressivos ao estilo lírico, diminuendos e suspensões, características de melodias em gêneros como choro, modinha, seresta e valsa. Todos esses elementos se mesclam no texto musical para recriar um Brasil profundo do passado, principalmente o Brasil urbano, que parece esconder uma musicalidade ‘mítica’ que se perdeu no tempo antigo, mas que sempre retorna à tona com essa tópica (Piedade, 2017, p. 278).

Seguindo nessa linha de pensamento, pode-se buscar na origem do termo *choro* uma afirmação da tópica *época de ouro*. O compositor Jacob do Bandolim alegou que choro vem a partir da interpretação mais lenta e melodiosa da polca europeia. “(...) todas eram polcas, mas como

emocionavam quem as tocava ou ouvia, eram denominadas músicas de choro, de fazer chorar (...)” (Jacob Do Bandolim, 1997, fita 2, lado B, min. 3:00 aprox. apud Rezende, 2020, p. 37). Essa declaração apresenta uma questão sociocultural importante quando observamos que essa música era interpretada principalmente por músicos negros que eram descendentes de escravizados, tendo como figura representativa o flautista Antônio da Silva Callado (1848-1880), compositor de “Flor Amorosa”, estimado por ser um exímio musicista ao interpretar as polcas (Fig. 6) de maneira chorosa e considerado o primeiro compositor de choro.

FIGURA 4 – Publicidade de jornal: Flor Amorosa de Joaquim Callado



Fonte: Gazeta de notícias (1880, p.02)

Uma questão importante que emerge em relação às tópicas e que devemos problematizar é o gesto musical/instrumental, a corporalidade que remete a um certo “jeito de tocar”, a *práxis* que envolve determinado gênero musical, considerando aí também as diversas camadas que envolvem sua recepção. Por exemplo, vimos que a tópica *brejeiro* pode estar intimamente relacionada às práticas

recorrentes no choro através dos desafios e brincadeiras propostas pelos músicos, em um ambiente de alto grau de informalidade, como geralmente são as rodas de choro.

O brejeiro está profundamente relacionado a alguns gêneros, como o choro, ali transparecendo originariamente no papel do flautista dos grupos formados no final do século XIX, que usualmente desafiava seus acompanhantes com frases irregulares e rápidas, exibindo algum virtuosismo instrumental. (Piedade, 2013, p. 12)

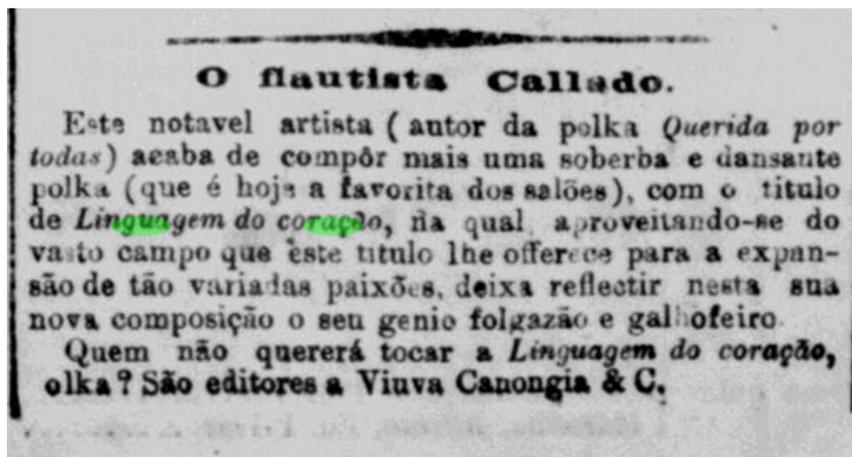
O uso das citações e paródias também é um exemplo da tópica *brejeiro*, também mostrando um virtuosismo dos compositores ou intérpretes ao referenciar outras melodias. (Bastos, 2008, p. 35).

Interessa notar, como vemos no anúncio da nova *polka* de Callado (fig. 7) *Linguagem do coração*, que, mesmo em uma melodia que privilegiava os afetos da paixão – o que a enquadraria ao lado das tópicas *época de ouro* – é sublinhado na nova composição o “gênio folgazão e galhofeiro” de Callado, o seu lado *brejeiro*. Neste exemplo, vemos que para os cronistas daquela época, o novo gênero de música instrumental que florescia na metrópole já carregava em seus primórdios as tópicas principais que o caracterizariam no futuro.

Em concordância, Rezende (2020) ao apresentar características do choro ressalta que esse tema bem-humorado faz parte do recorrente encontro dos músicos que liam partitura, geralmente os solistas da melodia, com o acompanhamento que era feito “de ouvido”:

O desafio colocado pelo solista para os acompanhantes na harmonia – a saber, prever as progressões harmônicas corretas para o acompanhamento de uma melodia, em geral, composta de muitos arpejos e executada de forma virtuosística -, foi pretexto para criar o título de diversas composições, e esse fato recheará a história primordial do choro com o aspecto “malicioso” e “brincalhão/ desinteressado” da cultura popular (Rezende, 2020, p. 26).

FIGURA 5 – Publicidade de jornal: Linguagem do coração de Joaquim Callado



Fonte: Jornal do Commercio (1872, p.02)

Levando isso em consideração, o repertório a ser investigado neste trabalho – especificamente as composições de obras originais e arranjos de choro escritas por Gramani – pode ser observado também através do viés das tópicas musicais. Dessa maneira, alguns exemplos serão analisados e, ao se reconhecer essas figuras musicais recorrentes, será possível agrupá-las em tópicas como as mencionadas acima.

6. Análise interpretativas de composições originais de José Eduardo Gramani

A seguir serão feitas observações de trechos de três composições para dois violinos de José Gramani. Partindo das características comuns encontradas nas tópicas mencionadas anteriormente, serão analisados aspectos interpretativos para violinistas. Quando pertinente, serão utilizadas gravações em vídeo dos exemplos das partituras para trazer maior clareza às possibilidades interpretativas mencionadas aqui.

JUBA

Como característica do tema da obra, observa-se uma quebra rítmica do compasso 2/4 a partir dos agrupamentos de três semicolcheias em arpejos ascendentes. Da mesma maneira existem esses

agrupamentos no compasso 9, dessa vez com arpejos descendentes³ (Melo, 2023a). Ao ser executada em andamento lento, na obra há bastante espaço para ornamentações improvisadas na interpretação.

FIGURA 6 – Juba: agrupamentos de semicolcheias

Juba

J.E. Gramani

The image displays a musical score for the piece 'Juba' by J.E. Gramani. It consists of two systems of piano accompaniment, each with a treble and bass clef. The first system is in 2/4 time and features a melodic line in the treble clef with eighth-note patterns and a bass line with chords and eighth notes. Blue brackets above the treble clef staff highlight groups of three eighth notes, labeled 'Agrupamento de três semicolcheias'. The second system starts at measure 7 and continues with similar rhythmic and melodic patterns. The key signature has one flat (B-flat).

A figura de acompanhamento do segundo violino cumpre a função das baixarias de um violão de 7 cordas, por exemplo, ao executar algumas escalas descendentes e arpejos afirmando a harmonia. A parte B do primeiro violino foi escrita com células rítmicas de síncopa e ligaduras entre a semicolcheia final e inicial de cada compasso, causando uma sensação de irregularidade. O que também remete à tópica *Brejeiro* é o caráter de brincadeira, jogo entre os dois violinos que intercalam entre tocar nos tempos e contratempos. Essa peça também tem características da tópica *Época de Ouro* com uma musicalidade de gêneros antigos como as modinhas, por exemplo. As aproximações cromáticas e baixarias também são recorrências dessa tópica em *Juba*.

³ <https://vimeo.com/875795631?share=copy>

FIGURA 7 – Juba: síncopas com ligaduras

The image displays two staves of musical notation for the piece 'Juba'. The first staff, starting at measure 19, features a treble clef and a key signature of one flat. It contains a melodic line with several slurs and syncopated rhythms. A blue box highlights the first four measures, with the text 'Síncopas com ligaduras' written above it. The second staff, starting at measure 25, also has a treble clef and one flat key signature. It features a more complex melodic line with many slurs and syncopations. A blue box highlights the first four measures of this staff, with the text 'Síncopas com ligaduras' written above it. Below the first staff, the text 'Ataques intercalados entre tempo e contratempo, tópica brejeiro' is written.

VIVA RAIMUNDO

Esse choro possui duas partes e não há modulação. Há uma semelhança com *Doce de Coco*, choro de Jacob do Bandolim em relação à forma das frases e ao desenho melódico do tema. O acompanhamento escrito para o violino 2 intercala entre a clave rítmica (colcheia pontuada+semicolcheia) e melodias contrapontísticas escritas em semicolcheia. Essa clave é similar com a função do bumbo no samba, por isso também se percebe o registro grave. Nesse sentido, é possível que o intérprete considere algum contraste de articulação para deixar clara essa diferença de função do acompanhamento⁴ (Melo, 2023b).

⁴ <https://vimeo.com/875793083?share=copy>

FIGURA 8 – Viva Raimundo: melodia inicial e clave rítmica

Viva Raimundo

J.E. Gramani

Similaridade com Doce de Côco

Clave rítmica e contraponto melódico

FIGURA 9 – Fragmento de Doce de Coco, Jacob do Bandolim

Doce de Coco

(Choro)

Jacob do Bandolim
(Jacob Bittencourt)

5

7

13

As tópicas brasileiras se manifestam aqui ao observar a presença de aproximações cromáticas na melodia⁵ (Melo, 2023c). Assim como um caráter nostálgico provocado pela sonoridade dos arpejos descendentes em A remetem características de *Época de Ouro*. Por outro lado, as figuras rítmicas nos contratempos no segundo violino de B fazem menção à brincadeira e desafio típicos em *Brejeiro*⁶ (Melo, 2023d).

FIGURA 10 – Viva Raimundo: contratempos e cromatismos

The figure displays three systems of musical notation for the piece 'Viva Raimundo'. The first system, starting at measure 28, features a green box highlighting a rhythmic pattern in the second violin part labeled 'Contratempos - Tópica Brejeiro'. The second system, starting at measure 32, has blue boxes highlighting chromatic passages in the first violin part labeled 'Cromatismos - Tópica Época de Ouro'. The third system, starting at measure 37, also has blue boxes highlighting chromatic passages in the first violin part. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#).

CHORO DE 78

Essa é a composição mais longa em número de compassos da coleção, tem uma forma rondó tradicional de choro, com a parte C modulando para o quarto grau (dó maior). Sua estrutura rítmica e melódica pode ser sobreposta à clave de samba (2+2+3+2+2+2+3), ou seja, a clave do tamborim conforme exposta por Sandroni (2001). Como exemplo dessa clave rítmica, podemos comparar com

⁵ <https://vimeo.com/875791162?share=copy>

⁶ <https://vimeo.com/875790242?share=copy>

a estrutura de *Aquarela do Brasil* do compositor Ary Barroso. A segunda voz intercala entre função harmônica e contraponto, enquanto o ritmo é afirmado pela clave do primeiro violino. No caso do Choro de 78 ocorre uma rotação na clave, um procedimento comum se considerarmos que o caráter cíclico das claves está sempre presente, ou seja, qualquer ponto pode ser tomado como seu início. Deste modo, a clave do Choro de 78 poderia ser melhor representada pela seguinte estrutura aditiva:

$$2 + 2 + [1 + 2] + 2 + 2 + [1 + 2] + 2$$

Pode-se representar essa estrutura também através do sistema TUBS, *Time Unity Box System*, desenvolvido por Philip Harland. Nesse caso, o X representa a acentuação da clave e os pontos os pulsos vazios, conforme Graeff (2015).

FIGURA 11 - Estrutura rítmica representada pelo sistema TUBS



Notar que os agrupamentos ternários que provocam as imparidades rítmicas (Sandroni, 2001), por sua vez, estão agrupados em células rítmicas de [1 + 2] como no ritmo da Habanera derivado do *tresillo*, conforme descrito em nota de rodapé anteriormente. Ao perceber essa clave como a base rítmica da música, constatamos que seu contorno melódico é, de fato, uma afirmação da clave, o que nos permite dizer que, cognitivamente falando, a informação principal é a clave, a melodia reafirma a clave, e como tal, é o fator mneumônico principal. Para interpretá-la como uma verdadeira clave, é necessário ressaltar as acentuações de arco, enfatizando seu caráter assimétrico. A partir da prática das claves e suas rotações com o arco, é possível imaginar as melodias dentro dos gestos, vinculando então as arcadas aos gestos⁷ (Melo, 2023e).

⁷ <https://vimeo.com/875786594?share=copy>

FIGURA 12 – Choro de 78: rítmica aditiva e acompanhamento

Choro de 78

J.E. Gramani

Acompanhamento rítmico e harmônico

Além disso, na parte B há uma referência ao fragmento motivico do primeiro tema de *Um a Zero* – Pixinguinha e Benedito Lacerda. As figuras arpejadas a seguir também parecem ser uma referência à composição, com a reafirmação da clave do tamborim através das notas agudas do arpejo⁸ (Melo, 2023f).

FIGURA 13 – Choro de 78: clave e referência “Um a Zero”

Clave do samba

To Coda

Referência "Um a Zero" Deslocamentos rítmicos

⁸ <https://vimeo.com/875784370?share=copy>

FIGURA 14 – Fragmento de Um a Zero – Pixinguinha e Benedito Lacerda

Um a Zero

Pixinguinha e Benedito Lacerda

The musical score for 'Um a Zero' is presented in two staves. The first staff features a melody with two blue boxes highlighting specific rhythmic patterns. The second staff shows the bass line with various chords. Chords are labeled as G7, C, C7, C/Bb, F/A, Fm/Ab, C/G, D7, G7, G7, and C.

FIGURA 15 – Segundo fragmento de Um a Zero

Deslocamentos rítmicos

The musical score for the second fragment of 'Um a Zero' is presented in two staves. The first staff features a melody with a blue box highlighting a specific rhythmic pattern. The second staff shows the bass line with various chords. Chords are labeled as C, G, Bbdim, G/B, G, D7, Am7, D7, Am7, D7, and G.

Breves considerações

José Eduardo Gramani colaborou de forma decisiva com a prática da música popular brasileira através da sua experiência, inclusive sendo um violinista que utilizava o instrumento de forma plural. Além da prática com música europeia, também escreveu música popular para tocar no violino. As rabecas foram os instrumentos que lhe instigaram à experimentação e consequente trabalho na composição musical.

No meio acadêmico percebe-se ainda uma resistência em relação ao violino como um instrumento versátil, porque a maior parte dos cursos ainda reproduz uma tradição de métodos e repertórios do romantismo e do pré-romantismo europeu, trazendo um caráter metodológico exclusivista para esse contexto. Essa é uma realidade que está aos poucos sendo transformada e nossa pesquisa buscou, portanto, trazer outros pontos de vista e possibilidades para violinistas que se interessam em estudar novas formas de expressão musical.

Um dos pilares desse estudo foi a abordagem do arco como mecanismo rítmico, algo que diverge da tradição violinística pós-conservatório de Paris, que considera o violino um instrumento sobretudo reprodutor de melodias. Dessa forma, foi relevante apresentar o conceito de *clave* como uma maneira de organizar o discurso musical, onde o arco pode ser relacionado a uma baqueta de instrumento percussivo fazendo a marcação rítmica. Além disso, o conceito de *rítmica aditiva* apresentado por Carlos Sandroni (2001) foi essencial para compreender a estrutura da chamada “síncopa”, célula que é tão presente no choro e em outros gêneros populares. Com o entendimento de *rítmica aditiva* pode-se também interpretar a escrita de Gramani de uma forma favorável à interpretação ao compreender a polirritmia envolvida na maioria dos duetos – assim como em seus estudos de rítmica.

É importante ressaltar que as possibilidades interpretativas exemplificadas aqui são sugestões, mas jamais serão verdades absolutas. A prática da música popular brasileira e do choro envolve tradição, mas não se limita a isso. É algo evidenciado nas partituras apresentadas: elas podem ser vistas como um mapa para onde devemos ir, mas deixa vários caminhos em aberto – principalmente o da experimentação. Portanto, a escrita de Gramani como um habilidoso conhecedor do instrumento pode ser considerada uma oportunidade valiosa para aprender através de melodias e acompanhamentos como tocar o repertório popular brasileiro.

Em relação às tópicas na música brasileira propostas por Piedade (2013), essas foram uma ferramenta analítica essencial para se compreender, inclusive, o que caracteriza um gênero musical. Através das duas tópicas presentes no choro: *brejeiro* e *época de ouro* encontramos esses dois caracteres contrastantes através das figuras recorrentes nas partituras. Foi reconhecido que, apesar de haver evidências e características que identificam as tópicas na música, sempre estará presente a

subjetividade de quem interpreta as obras – talvez isso seja o mais precioso ao se tratar da análise em música.

Finalmente, consideramos que trazer à luz essas obras de Gramani a partir de uma análise interpretativa foi um dos maiores ganhos dessa pesquisa. O acesso e estudo mais amplos desse material certamente podem estimular a construção de novos repertórios e performances.

REFERÊNCIAS

ALCOFRA, Luiz Flavio. Notações descritivas e prescritivas em música popular: um estudo exploratório de sambabooks e songbooks. *Anais do VI SIMPOM*. Rio de Janeiro n. 6, p. 730-739, 2020.

BASTOS, Marina Beraldo. *Tópicos na música popular brasileira: uma análise semiótica do choro e da música instrumental*. 2008. Florianópolis, Monografia (Licenciatura em música). Universidade do Estado de Santa Catarina, 2008.

CANÇADO, Tânia Mara Lopes. O “fator atrasado” na música brasileira. *Per Musi*, Belo Horizonte, v.2, p. 5-14, 2000.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. 5ª ed. São Paulo: Editora 34, 2021.

CUGNY, Laurent. *Analyser le Jazz*. Paris: Outre Mesure, 2009.

FIAMINGHI, Luiz Henrique. *O violino violado: rabeca, hibridismo e desvio do método nas práticas interpretativas contemporâneas – Tradição e inovação em José Eduardo Gramani*. Campinas, 2008. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, 2008.

FIAMINGHI, Luiz Henrique. *Fricção de musicalidades: rítmica aditiva e divisiva nos instrumentos de arco. Um olhar hermenêutico nos toques de rabeca e dos violinos*. In: PIEDADE, HOLLER et al. *Musicology histórica, Composição e Performance*. Curitiba: CRV, 2021. pp 95-131

FILLAT, Mathilde Tania. *O violino na música popular brasileira: recursos técnico interpretativos em Ricardo Herz e Nicolas Krassik*. São Paulo, 2018. 175 p. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

GRAEFF, Nina. *Fundamentos rítmicos africanos para a pesquisa da música afro-brasileira: o exemplo do Samba de Roda*. *Revista da ABET, Música e Cultura* 9, pp 66-87, 2014.

GRAMANI, José Eduardo. *Rítmica*. 4 ed. São Paulo, Perspectiva, [1988] 2010.

GRAMANI, José Eduardo. *Rítmica viva: a consciência musical do ritmo*. 2 ed. Campinas, Editora da Unicamp, [1996] 2008.

GRAMANI, José Eduardo. - *Rabeca, o som inesperado*. Daniella Gramani (org.), Curitiba, Editora independente, 2002.

HARNONCOURT, Nikolaus. *O Diálogo Musical: Monteverdi, Bach e Mozart*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

ISIDORO, Eliézer; ROHR, Raquel; BORÉM, Fausto. *A técnica de arco na música popular brasileira: análise de sua aplicação nas gravações de Fafá em Hollywood, por Nicolas Krassik e Samba de Uma Nota Só, por Jaques Morelenbaum*. XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. São Paulo, 2014.

MOREIRA e NÁVIA. Período, sentença ou híbridos? Aplicações da teoria das funções formais no estudo da forma do choro. *Revista da Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical Journal of the Brazilian Society for Music Theory and Analysis TEMA 2019*, pp. 159-181, 2019.

NKETIA, J. H. Kwabena. The Interrelations of African Music and Dance.”*Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 7, no. 1/4, 1965, p. 91–101.

PIEIDADE, Acácio. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. Buenos Aires: *El Oído Pensante*, v.1, p.1-23, 2013.

PIEIDADE, Acácio T. C. Uma análise do prelúdio da Bachianas Brasileiras no 2 sob a perspectiva das tópicas, da retoricidade e da narratividade. In Paulo de Tarso Salles e Norton Dudeque (orgs.) *Villa-Lobos, um Compêndio : Novos Desafios Interpretativos*. Curitiba : Editora da UFPR, 2017, p. 273-289.

RATNER, Leonard G. *Classic music: Expression, form, and style*. New York: Schirmer Books, 1980.

REZENDE, Gabriel Sampaio Souza Lima. *A história (des)contínua*. Jacob do Bandolim e a tradição do choro. São Paulo: Alameda, 2020.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, [2001] 2012.

SEEGER, Charles. “Prescriptive and Descriptive Music-Writing”. *The Musical Quarterly*, ano 44, n.2, p. 184-195, abr. 1958.

SÈVE, Mário. *Vocabulário do Choro estudos e composições*. 1ª ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

SÈVE, Mário. *Fraseado do Choro: uma análise de estilo por padrões de recorrência*. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) - Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Rio de Janeiro, 2015.

SEVERIANO, Jairo. *Uma História da Música Popular Brasileira: das origens à modernidade*. 3ª ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

SILVA, Esdras Rodrigues. Fafá Lemos e o violino na música popular brasileira. In: CONGRESSO DA IASPM-AL, VI, 2005, Buenos Aires. *Actas del VI Congreso de la IASPMAL*, Buenos Aires, 2005.

Jornais

COMPANHIA. *Gazeta de notícias*. Rio de Janeiro, n. 91, p.02, 16 de abril de 1880.

JORNAL DO COMMERCIO. Rio de Janeiro, n.218, p.02, 06 de agosto de 1872.

Vídeos

DOURADO, Wanessa. Violino Toca Choro. Disponível em: <https://www.instagram.com/violinotoca_choro/>. Acesso em: 19 out. 2023.

MELO, Carolina Momm de. Juba – Gramani/ c. 1-16. Disponível em: <<https://vimeo.com/875795631?share=copy>>. Acesso em: 19 out. 2023.

MELO, Carolina Momm de. Viva Raimundo – Gramani / c. 1-16. Disponível em: <<https://vimeo.com/875793083?share=copy>>. Acesso em: 19 out. 2023.

MELO, Carolina Momm de. Viva Raimundo – Gramani / c. 21-36. Disponível em: <<https://vimeo.com/875791162?share=copy>>. Acesso em: 19 out. 2023.

MELO, Carolina Momm de. Viva Raimundo – Gramani / c. 29-34. Disponível em: <<https://vimeo.com/875790242?share=copy>>. Acesso em: 19 out. 2023.

MELO, Carolina Momm de. Choro de 78 – Gramani / c. 1-8. Disponível em: <<https://vimeo.com/875786594?share=copy>>. Acesso em: 19 out. 2023.

MELO, Carolina Momm de. Choro de 78 – Gramani / c. 17-20. Disponível em: <<https://vimeo.com/875784370?share=copy>>. Acesso em: 19 out. 2023.

SOBRE OS AUTORES

Carolina Momm de Melo é mestra em música (2023) e bacharel em violino (2020) pela Universidade do Estado de Santa Catarina. Durante o mestrado integrou o grupo MusiCS - Música, Cultura e Sociedade do PPGMUS UDESC. Defendeu a dissertação “Violino no choro: possibilidades interpretativas na música popular brasileira a partir de composições de José Eduardo Gramani” em 2023. Durante a graduação integrou o Quarteto de Cordas e a Orquestra Acadêmica como bolsista da instituição. No segundo semestre de 2019, foi contemplada pela UDESC com a Bolsa Prome de Mobilidade Estudantil e estudou na Universidade do Minho (Portugal). ORCID: <https://orcid.org/0009-0002-5300-4833>. E-mail: carolmommdelemo@gmail.com

Luiz Fiaminghi é doutor em música e graduado em composição pela UNICAMP. Professor associado no curso de Música da UDESC - Universidade Estadual de Santa Catarina. Atua nas áreas de ensino (Percepção Musical), práticas interpretativas e pesquisa. Participa do grupo MusiCS (Música Cultura e Sociedade). É credenciado ao PPGMUS/UDESC na linha de pesquisa Processos Criativos. Como bolsista do CNPq, especializou-se em interpretação de música barroca e violino barroco na Holanda (Conservatórios de Utrecht e Rotterdam). Possui especialização “Latu Senso” em Cultura e Arte Barroca pelo Instituto de Filosofia Artes e Cultura da UFOP. Desenvolve pesquisa sobre rítmica, rabecas brasileiras/instrumentos históricos e performance no contexto da pós-modernidade e da retórica musical. Defendeu a tese “Violino violado: rabeca, hibridismo e desvio do método nas práticas interpretativas contemporâneas - tradição e inovação em José Eduardo Gramani” em 2008. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3277-5738>. E-mail: lhfiaminghi@yahoo.com.br

ANEXO

Juba

J.E. Gramani

Violino 1

Violino 2

The first system of music shows the beginning of the piece. Violino 1 plays a melodic line with eighth notes and some accidentals. Violino 2 provides a rhythmic accompaniment with chords and eighth notes.

4

The second system continues the piece. Violino 1 has a more complex melodic line with slurs and ties. Violino 2 continues with a steady accompaniment.

8

The third system shows further development of the melody in Violino 1. The accompaniment in Violino 2 remains consistent.

12

The fourth system concludes the excerpt. Violino 1 features a final melodic flourish. Violino 2 ends with a few chords.

2

16 1. 2.

20

24

29

33 1. 2. D.S. al Fine

The image displays a musical score for a violin piece, consisting of five systems of music. Each system is written in a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The score begins at measure 16 and ends at measure 33. The first system (measures 16-19) features a first ending (1.) and a second ending (2.). The second system (measures 20-23) continues the melodic and harmonic development. The third system (measures 24-28) shows a more complex rhythmic pattern with sixteenth notes. The fourth system (measures 29-32) maintains the melodic flow. The fifth system (measures 33) concludes with a first ending (1.) and a second ending (2.) that leads to the instruction 'D.S. al Fine'.

Viva Raimundo

J.E. Gramani

The musical score for 'Viva Raimundo' is presented for Violino 1 and Violino 2. It is in the key of D major (two sharps) and 2/4 time. The score is divided into five systems, each with a measure number at the beginning: 1, 5, 9, 13, and 18. The first system (measures 1-4) shows the initial melodic lines for both violins. The second system (measures 5-8) continues the melody with some syncopation. The third system (measures 9-12) features a change in the bass line and continues the melodic development. The fourth system (measures 13-16) includes a first and second ending, both marked with a '3' for a triplet. The fifth system (measures 18-21) concludes the piece with a final melodic flourish and a triplet in the bass line.

2

22

25

29

33

38

3

The image displays a musical score for a violin piece, consisting of five systems of music. Each system is written for a grand staff (treble and bass clefs) and includes a key signature of one sharp (F#). The score is divided into measures, with measure numbers 22, 25, 29, 33, and 38 indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in the final system. The piece concludes with a double bar line.

Choro de 78

J.E. Gramani

Violino 1

Violino 2

5

9

14 To Coda

18

The image displays a musical score for a violin piece, consisting of five systems of music. Each system is written in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into measures, with measure numbers 22, 26, 30, 35, and 39 indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the fourth system. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

43

48

1. | 2. D.C. al Coda \oplus

52

57

62

D.C. al Fine