

*Kind of Blue e Kind of Choro:***representações de pontos de escuta e do lugar do músico**

Pablo Garcia Costa - UECE,
 Beatriz Magalhães-Castro - UnB

Penumbra, de K-ximbinho é apresentada em sua discografia em duas formas: com arranjo, organização entre tema e improviso, e formação instrumental distintos. A partitura foi publicada em 1956, gravada em LP pelo Quinteto de K-ximbinho no álbum *Em Ritmo de Dança* vol. 3 de 1958, e posteriormente em 1981 no disco *Saudades de Um Clarinete*, também de K-ximbinho. As gravações diferem na formação do conjunto instrumental. Enquanto a gravação de 1958 se assemelha aos conjuntos que tocavam nas boates nas décadas de 1950 e 1960 no Rio de Janeiro e o principal solista era o clarinete, a segunda gravação, de 1981, sugere a formação de um regional de choro onde o solista ainda é o clarinete junto ao cavaquinho. Descrever esse conjunto específico em cada gravação, destacado como o primeiro ponto da entrada da modernidade e o segundo ponto como a saída desse processo, revela como elemento extramusical que as escolhas de K-ximbinho estavam orientadas segundo noções de organização de conteúdos que ele considerava como inovadores e tradicionais; um grupo de 1958 seria o moderno, o grupo de 1981 com regional de choro, seria o tradicional. Em 2019, *Penumbra* foi a primeira música arranjada para ser tocada pela Choro Grande Banda, grupo criado no projeto Grupo de Choro da UECE, como atividade de Iniciação Artística e Projeto de Extensão. Travassos (2005), segundo o conceito de ponto de escuta, também nos leva a refletir sobre a música popular brasileira em lugares como a academia, o bar, a roda, a festa, todos localizados em uma mesma cidade. A partir da identificação desses lugares, surge o interesse de investigar e compreender como essas informações musicais, teóricas e performativas são vistas e representadas imagetivamente por seus executantes. Contudo, surge a questão sobre como a posição do músico, que também é ouvinte, gera um discurso que desloca o foco da análise do produto musical para as interações sociais e os impactos dessas interações na prática musical, interpretativa ou composicional. Enquanto categoria de engajamento social, como afirma Meintjes (1990, p. 43): “O estilo musical [...] é uma característica social intuitiva, sentida, que expressa forma e representa um sistema de coerência social.” Nesta proposta analisaremos como essas interações são reveladas a partir do conjunto imagético em *Penumbra*, desenvolvida no projeto de extensão referido.

Início essa discussão a partir de dois exemplos sobre trajetórias musicais em que a prática do Choro é constantemente repensada sobre tradição e inovação. Frequentemente me utilizo do termo “moderno”, mas em geral como forma de reproduzir o que foi dito no discurso dos agentes observados neste trabalho.

O primeiro exemplo trata da vida e obra do compositor e instrumentista Sebastião Barros, popularmente conhecido como K-ximbinho, a partir da revisão de sua trajetória, do discurso sobre pensar e fazer música popular e da noção de modernidade relacionada ao contexto em que determinado elemento musical se encontra. Deslocado de seu contexto original, um elemento musical antes considerado tradicional, passa a ser utilizado como agente modernizador.

Sobre o segundo exemplo, procuro descrever os processos de pensar e fazer música do grupo musical Choro Grande Banda, atividade de iniciação artística do Curso de Música da Universidade Estadual do Ceará, como forma de questionar e repensar o currículo de disciplinas dessa graduação a partir de sua trajetória como prática de extensão e como a música de K-ximbinho evoca uma intenção de mudança e figura como referencial nesse processo com elementos musicais tradicionais utilizados como agentes transformadores.

Falo inicialmente sobre música popular como prática, como campo de atuação que contém saberes específicos que se refletem na maneira de pensar e fazer música, e como essa realidade se adapta num processo em que o objetivo não repousa na necessidade de criar rótulos para classificar se uma obra é música popular, mas como as pessoas se reconhecem a partir de um estilo ou gênero musical, no encontro e no reconhecimento de pertencimento.

Sem especificamente tentar definir o que é música popular, ainda que o uso desse termo como produto e rótulo esteja presente nas falas citadas ao longo do texto, tomo como norte a reflexão de Negus (1996) sobre experiências humanas, que entendo como experiências musicais. Essas experiências se constituem “dentro de circunstâncias sociais particulares e sujeitas a diferentes tipos de regulação política.” (NEGUS, 1996, p. 3) Elas se baseiam em atividades culturais com linguagens e sistemas simbólicos particulares.

Contudo, essa percepção sobre linguagem e cultura não deve ser tomada como um único meio de comunicação das nossas experiências e não devemos tratar determinada música como reflexo de uma sociedade.

Mas nenhuma música pode ser um espelho e capturar eventos ou atividades em suas melodias, ritmos e vozes. O mundo, a sociedade, a vida de um indivíduo ou a visão de um incidente em particular são complexos demais para que qualquer

produto cultural (livro, filme ou música) seja capaz de captar e “refletir” espontaneamente. Portanto, meu ponto geral é que a música é criada, circulada, reconhecida e respondida de acordo com uma gama de pressupostos conceituais e atividades analíticas que são fundamentadas em relações sociais, processos políticos e atividades culturais bastante particulares. (NEGUS, 1996, p. 4)

Sobre música popular, enquanto problema de pesquisa, concordo com (SANTOS, 2012), quando reflete que repertórios e gêneros musicais apresentam em suas estruturas níveis distintos de complexidade e hibridismo, compartilhando elementos musicais entre si, articulando um diálogo entre referências musicais diversas, revelando para o contexto da pesquisa e do ensino um complexo de questões. Contudo, a definição de música popular proposta pelo autor, tendo Béhague¹ como referência, não me parece dar conta de alguns níveis de interpretação, recepção e prática, porque ao explicitar alguns eventos como primários, parece omitir as múltiplas interpretações que música popular pode ter como um campo de relações, além do contexto urbano. Mesmo falando de uma prática musical observada no contexto urbano, dois espaços distintos, como a universidade e a roda de choro (por exemplo), têm sujeitos que consomem, pensam e fazem música de maneira distinta. Ou seja, o próprio espaço urbano tem dinâmicas internas distintas com propósitos específicos, e os limites que definem a noção de urbano já se alteraram consideravelmente desde a publicação de Béhague sobre o verbete música popular.

Prefiro pensar sobre música popular a partir de outros referenciais que entendo mais amplos e não só limitados à classificação de um produto resumido por espaço geográfico urbano em contraponto ao não urbano (ou rural).

Anthony Seeger chega a uma definição ampla sobre música a partir da sua pesquisa sobre os Kisêdjê (SEEGER, 2015), compreendida por ele como antropologia musical, que estuda a vida social como performance. Para Seeger, relações e processos sociais são interpretados e construídos tendo a música como participante dessa dinâmica.

Música é muito mais que os sons capturados pelo gravador. Música é uma intenção de fazer algo que se chama música [...] em oposição a outros tipos de sons. É a capacidade de formular sequências de sons que os membros de uma sociedade assumem como música [...]. Música é a emoção que acompanha a produção, a apreciação e a participação em uma performance. Música é também, claro, os próprios sons, após a sua produção. E, ainda, é tanto intenção como realização;

1 BÉHAGUE, in Grove 1995, Vol 10: 529 *apud* SANTOS, 2012.

é emoção e valor, assim como estrutura e forma. (SEEGGER, 2015, p. 16)

Seguindo a ideia de que música existe enquanto processo, possibilitando que desloquemos o foco de sua existência como produto, trago a definição de Steven Feld quando reflete que música tem fundamentalmente uma vida social, e por meio de um engajamento ela pode ser consumida individual ou coletivamente, de maneira reflexiva ou prática, como uma entidade simbólica. “Por “engajado” quero dizer interpretado socialmente como significativamente estruturado, produzido, executado e exibido por atores historicamente situados.” (FELD, 1994)

A Kind of Choro: o caso de K-ximbinho

Recentemente apresentei trechos do meu trabalho de mestrado (COSTA, 2009) no 1º Encontro de Pesquisa em Música 2020², promovido pelo Curso de Música da Universidade Estadual do Ceará, durante a XXV Semana Universitária dessa mesma universidade.

Enquanto discutíamos sobre minha pesquisa, toquei um mp3 da música Just Walking³, na performance do Tenteto de K-ximbinho. Essa composição, de sua autoria, levantou durante a apreciação uma discussão sobre o perfil duplo de K-ximbinho, jazzista e chorão. Outros exemplos musicais foram tocados e ao final uma colega fez um resumo que nos fez rir, mas soou para mim como algo muito profundo para se pensar: *Kind of Choro*. Esse é um trocadilho interessante que nos remete ao icônico álbum *Kind of Blue*⁴, do trompetista Miles Davis. *Blue* também é uma palavra presente na obra de K-ximbinho, tanto como referência da *blue note*, que o compositor via como elemento musical de uso estratégico para inovar em suas obras e também como sua obra era percebida e assimilada por outros músicos e produtores musicais.

Paulo Moura – Uma coisa, aquela série de composições de temas de jazz, K-xim-blues. E esses temas, você tem muita coisa nesse gênero aí?

K-ximbinho – Não, não tem muita coisa. Tem... você era componente do conjunto, você está lembrado que a gente

2 Disponível em <http://www.uece.br/musica/index.php/noticias/14-lista-de-noticias/215-2020-11-18-00-34-38> Acesso em 17 de dezembro de 2020.

3 Disponível em <https://youtu.be/fWJ4NAN48Ew>, acesso em 17 de dezembro de 2020.

4 Disponível em <https://youtu.be/8uUCIQ50e-4>, acesso em 17 de dezembro de 2020.

tinha um número ilimitado de músicas para repertório e como passou aquela época, parei de compor aqueles temas, porque a essa altura o conjunto se dissolveu, uma série de coisas, eu tive que parar. (K- XIMBINHO, 1980a)

Ainda assim é possível verificar em experiências posteriores a K-ximbinho interpretações que sugiram ou reforcem elementos específicos. A citar o álbum K-ximblues de Paulo Moura [...]. O álbum Mistura e Manda foi publicado pela gravadora portuguesa Música Latina com o título Tempos Felizes e no texto em inglês do encarte escrito por William Hogeland descreve a composição Ternura como *'the haunting and sweetly nostalgic "Ternura", full of blues and pop-ballad feeling'*. (COSTA, 2009, p. 122-123)

Após imaginar K-ximbinho como um campo a ser pesquisado, e desse campo dar foco para algumas questões, tratei sua trajetória de vida como uma linha que se inseria num contexto de mobilidade, inserção e adaptações constantes do sujeito e de sua obra musical⁵ (COSTA, 2009). Sobre a obra percebi que havia em seu discurso justificativa sobre as ações tomadas no processo composicional e de arranjo musical que eram apresentados e recebidos como Choro e Samba com elementos do Jazz. Esses elementos eram a marca criativa e inovadora de K-ximbinho, legitimado por gerações como responsável por promover a aproximação da música brasileira com a música estadunidense. Meu foco, em especial sobre essa referência, estava centrado na questão da modernidade como processo de inovação na música brasileira, especialmente samba e choro, que se resumiam como música popular brasileira instrumental praticada entre as décadas de 1940 a 1970.

Durante a pesquisa de mestrado, foi fundamental compreender que processo era esse de transformação de uma música, segundo ação composicional amparada por um discurso sobre modernidade e inovação como forma de promover algo novo. Alguns trabalhos consultados classificavam a música composta por K-ximbinho como híbrido ou choro-jazzístico.

A partir da trajetória de K-ximbinho e sua produção como arranjador, instrumentista e compositor, delimito um arco temporal, que classifiquei como uma dinâmica de entrar e sair da modernidade, e tomei como base as referências de García Canclini (2001, 2007). Assim pude chegar à reflexão sobre a ação modernizadora, que não se descrevia propriamente como um produto, mas um processo

5 Por “obra musical” vou considerar os produtos gerados por K-ximbinho compositor, arranjador e instrumentista, uma vez que suas experiências se formatam a partir desses três perfis de atuação, auxiliando na construção de sua identidade artística.

que envolvia absorver informações diversas, tendo como referência o Jazz⁶ dos Estados Unidos.

Dessa discussão surge a noção de modernidade segundo intenção do próprio compositor. Modernizar é uma ação criativa que sugere mudanças, inovar, não exatamente confrontar o tradicional com o que venha a surgir, mas permitir que um gênero ou estilo musical se transforme para continuar, sem desfiguração. (COSTA, 2009, p. 26)

Sobre o arco temporal, destaco duas interpretações de K-ximbinho para a música *Penumbra*, de sua autoria, apresentadas em sua discografia com arranjo, organização entre tema e improviso e formação instrumental distintos.

A música/partitura foi publicada em 1956⁷, gravada em disco pelo Quinteto de K-ximbinho no álbum *Em Ritmo de Dança vol. 3* de 1958⁸ e posteriormente em 1981 no disco *Saudades de Um Clarinete*⁹, também de K-ximbinho.

Figura 1: Capa dos LPs *Em Ritmo de Dança vol. 3* e *Saudades de Um Clarinete*.



6 “Aliás, a palavra *jazz*, bem como outras do vocabulário inglês passa a ser incorporada para compor uma vitrine, ou espécie de “avatar” do sedutor e moderno Estados Unidos. Dois focos iniciais são percebidos na tentativa de renovar ou modernizar a música brasileira popular. O primeiro visa atender às demandas comerciais de produtores de rádio e disco, o segundo a mudança ou aproximação com padrões sonoros e estéticos que agradassem às elites.” (COSTA, 2009, p. 18)

7 “Copyright 1956 by Irmãos Vitale - Editôres - São Paulo - Rio de Janeiro – Brasil. Todos os direitos autorais reservados para todos os países - All rights reserved.” Segundo consta no rodapé de cada partitura do álbum *Chôros de K-ximbinho* (K-XIMBINHO, 1956).

8 *Penumbra - Em Ritmo de Dança vol. 3 - 1958* – Disponível em: <https://youtu.be/zMaNzrTYyuk>, acesso em 15 de dezembro de 2020.

9 *Penumbra - Saudades de Um Clarinete - 1981* – Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OPIm6DjTwho&t=1181s>, acesso em 15 de dezembro de 2020.

A estrutura da composição descrita na partitura está distribuída na sequência [A-A-B-B-A-A]. A parte [A] está na tonalidade de sol menor (Gm) e a parte [B] na tonalidade de sol maior (G). As gravações se diferem por formação do conjunto instrumental, conforme descrito na tabela 1. Sobre a gravação de 1958 percebi que o conjunto se assemelhava aos conjuntos que tocavam nas boates durante as décadas de 1950 e 1960 na cidade do Rio de Janeiro e o principal solista era o clarinete. A segunda gravação, de 1981, sugere a formação de um regional de choro onde o solista ainda é o clarinete junto ao cavaquinho.

Tabela 1. Formação instrumental - comparação.

Em Ritmo de Dança vol. 3 - 1958	Saudades de Um Clarinete - 1981
Clarinete - K-ximbinho (Sebastião Barros)	Clarinete - K-ximbinho (Sebastião Barros)
Piano - Walter Gonçalves	Cavaquinho - Neco (Daudeth de Azevedo)
Contrabaixo - Vidal (Pedro Vidal Ramos)	Violão - Damázio Baptista de Souza Filho
Bateria - Hugo Tagnin	Violão 7 cordas - Raphael Rabello
Guitarra - Nestor Campos	Pandeiro - Jorginho

Descrever esse conjunto específico em cada gravação, destacado como o primeiro ponto da entrada da modernidade e o segundo ponto como a saída desse processo, revela como elemento extramusical que as escolhas de K-ximbinho estavam orientadas segundo noções de organização de conteúdos que o compositor considerava como inovadores e tradicionais; um grupo de 1958 seria o moderno, já o grupo de 1981 com regional de choro, seria o tradicional.

Durante a segunda metade da década de 1970, próximo ao final de sua carreira, K-ximbinho passou a se perceber como tradicional diante de um novo contexto de modernização e inovação promovidos pelo rock. Assim o compositor se exclui desse processo. Contudo, essa organização distinta não se dá como um processo histórico linear em que o tradicional aparece como base ou início, para depois chegar o arranjo inovador, como ação modernizadora. K-ximbinho inverte a lógica, uma vez que aquilo que é considerado inovador veio primeiro.

Um tipo de choro: o caso choro grande banda

A motivação para se trabalhar com grupos musicais na universidade, em especial no Curso de Música da Universidade Estadual do Ceará não é recente. As várias iniciativas organizadas por professores do curso, assumindo a postura de coordenador, orientador, regente, arranjadador e musicista, também se alimentam das demandas geradas pelos alunos e não somente por editais de bolsa de iniciação artística.

Elizabeth Travassos faz reflexão sobre música popular, como interesse especial de pesquisadores da academia, refletindo e produzindo conhecimento científico. “Há tempos que a música popular atrai os eruditos, e o assunto nunca esteve de todo ausente das cogitações dos pesquisadores vinculados às universidades”. (TRAVASSOS, 2005, p. 94) Desse contexto de aproveitamento e espaço para reconhecer saberes musicais diversos, com foco para música popular, percebo uma realidade transformadora no cotidiano de alunos da Universidade Estadual do Ceará – UECE, em especial, alunos do Curso de Música. O programa de disciplinas dispõe de um conjunto de eixos temáticos que tratam das ferramentas teóricas para análise, percepção, criação, apreciação e reflexão sobre conteúdos históricos da música de tradição europeia, para ser mais específico, a música erudita ocidental. Com exceção das disciplinas de introdução à etnomusicologia, música brasileira, harmonia popular e prática de conjunto, todo o restante das disciplinas tem como material referencial autores que abordam obras do repertório erudito europeu. Contudo, é perceptível que alguns grupos de alunos não se reconheçam diante do contexto em que as músicas que tocam e trazem como conhecimento prévio. Aquelas músicas que lhes são significativas, aprendidas ao longo de suas vidas fora da universidade são pouco abordadas.

A Pró-Reitoria de Extensão-PROEX da Universidade Estadual do Ceará, desde 2014, vem lançando anualmente editais de apoio a projetos de iniciação artística, com o objetivo de “gerar conhecimentos artísticos por meio da produção artística e de pesquisa básica aplicada à extensão”¹⁰. Amparado pelas linhas de extensão Artes integradas, Patrimônio cultural, histórico, natural e imaterial na área de conhecimento Linguística, Letras e Artes, foi criado o Grupo de Choro da UECE, como atividade de Iniciação Artística e Projeto de Extensão, encampado pelo Curso de Música desta universidade.

Os objetivos propostos no edital da Pró-Reitoria revelam interesse e preocupação para uma formação diversificada, que se some à trajetória de um aluno de graduação. Os tópicos listados versam sobre geração de conhecimento, institucionalização dos projetos aprovados, divulgação das pesquisas em desenvolvimento, estímulo para vocação artística, performance e formação cidadã¹¹.

10 Seleção de Programas/Projetos para Concessão de Bolsas de Iniciação Artística – Exercício 2017. Chamada Pública Nº 04/2017 – Reitoria/FUNECE. Pró-Reitoria de Extensão – PROEX, Universidade Estadual do Ceará – UECE. Disponível em: <http://www.uece.br/proex/dmdocuments/selecao_para_bolsa_de_iniciacao_artistica.pdf>. Acesso em 09 mar. 2017, p. 01.

11 *Ibid.*, p. 01.

Figura 2. Choro Grande Banda, projeto do Grupo de Choro da UECE.



Fonte: Acervo do autor. 2019.

O Grupo de Choro da UECE iniciou suas atividades como um encontro informal entre professores e alunos que manifestavam interesse em tocar Choro. Com a publicação do edital no primeiro bimestre de 2014 e aprovação do projeto em março do mesmo ano, o projeto se renovou por mais seis anos nos editais de 2015 a 2020. Esse último com duração entre março e dezembro.

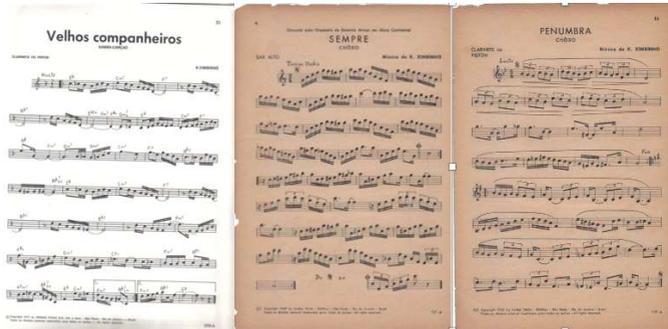
O grupo era formado por um regional básico de choro: bandolim, violão de 6 e 7 cordas, cavaquinho e pandeiro. A partir de 2017, com um número maior de integrantes, o grupo se confundia entre identidade e forma, entre regional e banda. Os arranjos propostos para o modelo anterior não se adequavam ao formato atual e novas ideias e adaptações surgiram como possíveis soluções para o grupo. Assim o nome do grupo mudou para Choro Grande Banda, redefinindo a identidade e proposta de trabalho iniciais do grupo.

São oito integrantes, bolsistas pelo Edital do Programa de Iniciação Artística da Pró-Reitoria de Extensão da Universidade Estadual do Ceará – UECE. Os instrumentos musicais que compõem o grupo são bandolim, cavaquinho, violão 7 cordas, guitarra, contrabaixo, percussão, bateria, flauta, clarinete, saxofone alto e tenor. O grupo tem a participação de dois estudantes voluntários tocando tuba e saxofone soprano. Em especial, durante o ano de 2019, o grupo se dedicou a estudar a música de K-ximbinho, produzindo arranjos que se adequassem a formação instrumental descrita.

Parte de nossa referência para estruturação da instrumentação e dos arranjos vem da escuta e análise do repertório original de K-ximbinho e alguns relatos que deram um norte sobre arranjo e instrumentação. (COSTA, 2012)

Cito três exemplos de arranjos realizados sobre músicas de K-ximbinho e tocados pelo grupo: Velhos Companheiros, Sempre e Penumbra.

Figura 3. Imagem escaneada das partituras de K-ximbinho.



Fonte: Acervo do autor. 2019.

Velhos Companheiros¹² foi arranjada pelo bolsista Ferreira Jr, que também integra o grupo tocando saxofone alto. Ferreira, estava concluindo o bacharelado de saxofone e parte de seus estudos desenvolvidos para a monografia (JÚNIOR, 2018) e conclusão de curso estavam centrados sobre jazz modal¹³ e arranjo em bloco para grupos de jazz, por tanto muito de suas referências auxiliaram na construção de um estilo particular para o arranjo dessa música.

Figura 4. Trecho do arranjo de Velhos Companheiros.



12 Velhos Companheiros - Copyright 1977 by IRMÃOS VITALE S/A. Ind. e Com. - São Paulo - Rio de Janeiro – Brasil. Todos os direitos autorais reservados para todos os países. All rights reserved. Velhos Companheiros foi arranjada, gravada e lançada no disco Saudades de Um Clarinete de K-ximbinho, em 1981. Disponível em: <https://youtu.be/On5ovfkyMn8>, acesso em 18 de dezembro de 2020.

13 RUSSELL, George. Lydian chromatic concept of tonal organization: The art and science of tonal gravity. Massachusetts: Concept Publishing Company, 2001. Fourth Edition.

A música Sempre¹⁴, foi arranjada por Almir Medeiros (MEDEIROS, 2017) para quarteto de saxofones e adaptada por mim para a instrumentação do Choro Grande Banda. Medeiros, insere um grupo de compassos destinados para improvisação e um criativo novo trecho sobre a melodia no formato de fuga:

Na Parte C foi incluída uma pequena fuga, cujo tema foi construído a partir da inversão da melodia inicial da Parte B. Aqui não desenvolverei uma análise sobre a rítmica empregada nesta fuga, pelo fato da mesma ter sido construída em sua forma convencional, ou seja, não foi utilizado, o mesmo tratamento rítmico empregado nas demais partes do arranjo. (Medeiros, 2017, p. 69)

Sobre esse trecho em formato de fuga, resolvi adaptar o arranjo de Medeiros para que o grupo tocasse com a rítmica do swing jazzístico, sugerindo uma sonoridade que tornasse evidente o universo musical do jazz perseguido por K-ximbinho durante as décadas em que produziu seus discos com essa intenção modernizadora.

Figura 5. Trecho do arranjo de Sempre.

The image shows a musical score for a piece titled "fuga - swing jazz". It features five staves for different instruments: Barãoim (Baritone), Flauta (Flute), Saxofone alto (Alto Saxophone), Clarinete em sib (Soprano Clarinet), and Saxofone tenor (Tenor Saxophone). The score is divided into measures 61 through 68. Above the staves, there are chord symbols: F A7, D F#7, G B7, and G B7. The notation includes various rhythmic patterns, rests, and melodic lines for each instrument.

Penumbra¹⁵ foi arranjada por mim, a primeira música trabalhada pelo Choro Grande Banda, dando início às atividades de 2019, com foco especialmente sobre a obra de K-ximbinho. Tomei como referência para estruturação do arranjo

14 Sempre - “Copyright 1949 by Irmãos Vitale - Editôres - São Paulo - Rio de Janeiro – Brasil. Todos os direitos autorais reservados para todos os países - All rights reserved.” Disponível em https://youtu.be/zEdO43_o4U, acesso em 15 de dezembro de 2020.

15 Penumbra – Choro Grande Banda – Disponível em <https://youtu.be/wsbAA-VUJEjY>, acesso em 18 de dezembro de 2020.

alguns livros específicos sobre fraseados do Choro (CAETANO, 2010), estrutura rítmica, harmônica melódica do choro (NETO, 2017), condução de vozes e encadeamento de acordes para guitarra (FARIA, 2010), condução de vozes e encadeamento de acordes no jazz (DEGREG, 1994) e arranjo em bloco para conjuntos de jazz (TOMARO e WILSON, 2009).

Figura 6. Trecho do arranjo de Penumbra

The image shows a musical score for the piece 'Penumbra'. It consists of five staves, each for a different instrument: Mandolin, Flute, Clarinete em Sib (B-flat Clarinet), Saxofone alto (Alto Saxophone), and Saxofone tenor (Tenor Saxophone). The Mandolin staff includes a series of chords: Gm7, D7, Gm, D7, A7(b9)/C#7, D7, Gm, Gm, D7, Gm, F7, Bb7, Eb7, D7, Cm7(b9), F7(b9), and Bbm7(b9). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings like *mf*, *f*, and *p*. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4.

Além do estudo de performance musical e repertório, o grupo pesquisa também a história, a origem e as relações sociais de músicos e compositores no contexto da música instrumental brasileira popular do século XX, em especial o Choro. A coordenação e direção musical do grupo é de minha responsabilidade, com a colaboração artística dos bolsistas. Cada bolsista, além das obrigações como músico, tem também atribuições de gestão e organização das rotinas de ensaio, catalogação de material musical, material audiovisual e organização de apresentações.

Considerações sobre contexto e significado musical

Travassos (2005), segundo o conceito de ponto de escuta, nos dá suporte para pensarmos sobre o espaço democrático da universidade e troca de saberes musicais, assim nos leva a refletir sobre a música popular brasileira no meio acadêmico, mas também em lugares como o bar, a roda, a festa, todos localizados em uma mesma cidade. A partir da identificação desses lugares, surge o interesse de investigar e compreender como essas informações musicais, teóricas e performáticas são vistas por seus executantes e como associam e negociam esses conteúdos da prática musical com os conteúdos e objetivos curriculares de um curso superior de música.

Essa realidade se afirma quando percebemos que existem demandas e projetos a espera de condições viáveis para execução, sem que se altere em grandes proporções os projetos político-pedagógicos dos cursos, uma vez que o Curso de Música da UECE, dividido entre licenciatura em música, bacharelado em saxofone, piano, flauta e composição tem que dar conta de um conteúdo teórico que não traduz, nem comporta plenamente todas as manifestações musicais e culturais sugeridas pelos alunos e professores. Contudo, estabelece um quadro de atividades que traz para as reflexões sobre música o assunto “música popular” e suas especificidades.

Contudo, surge a questão sobre como a posição do músico, que também é ouvinte, condiciona sua audição, gerando um discurso que desloca o foco de análise do produto musical, para as interações sociais e os impactos que essas interações têm sobre uma prática musical, interpretativa ou composicional.

Dessa maneira, penso que podemos falar aqui de estilo musical, além de definição de gêneros musicais, a partir das relações que revelam colaboração, participação, engajamento, noção de identidade e pertencimento, assim como a concepção de Meintjes (1990, p. 43) quando diz: “O estilo musical, neste sentido, é uma característica social intuitiva, sentida, que expressa, forma e representa um sistema de coerência social.”

Verifico como impacto o aprendizado sobre pesquisa em música, observando e percebendo uma linguagem de interpretação na música popular muito característica do Brasil. Porém, essa interpretação se mantém mais por processos de transmissão oral e performática, revelando um cotidiano de músicos que transitam em contextos de prática dos gêneros choro e jazz. São músicos que improvisam e reinterpretam temas e composições além do registro de partituras e regras de escrita musical, mas com estilos musicais particulares, também construídos em coletividade.

Trazer para o âmbito acadêmico de formação musical, tradicionalmente europeu, a possibilidade de pensar práticas musicais populares, ressignifica o fazer musical e nos convida e inquieta para pensar música, falar de e sobre música, ligando reflexão, observação, apreciação, prática e aprendizagem.

Referências

- CAETANO, R. **Sete Cordas: técnica e estilo**. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2010.
- COSTA, P. G.. **“Modernizei meu choro sem descuidar do roteiro tradicional”**: tradição e inovação em K-ximbinho (Sebastião Barros). Brasília: Universidade de Brasília, v. Dissertação (Mestrado em Música), 2009. 132 p.
- COSTA, P. G.. **Adaptação Profissional: tradição e mudança no discurso de K-ximbinho**. Seminário Internacional - NEHO 20 anos - História Oral: identidade e compromisso. São Paulo: NEHO/Diversitas/USP. 2012. p. 284-297.
- DEGREG, P. **Jazz Keyboard Harmony**. New Albany, IN: Jamey Aebersold Jazz Inc., 1994.
- FABRIS, Bernardo. **Catita De K-Ximbinho e A Interpretação do Saxofonista Zé Bodega: aspectos híbridos entre o choro e o jazz**. (Artigo de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Música) – Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2005.
- FARIA, N. **Acordes, arpejos e escalas para violão e guitarra**. São Paulo: Irmãos Vitale, 2010.
- FELD, S. **Communication, Music and Speech about Music**. Chicago: Music Groves, 1994. 77-95 p.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. **“La globalización: ¿productora de culturas híbridas?”**. Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. México, 2002.
- _____, Néstor. **Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad**. Buenos Aires: Paidós, 2001.
- GEUS, J. R. **A performance do choro-jazzístico de K-Ximbinho**. XVI Congresso ANPPOM: p. 401-406. Brasília, 2006.
- JÚNIOR, F. F. D. N. **O emprego sistemático do modo dórico na improvisação**. Universidade Estadual do Ceará. Fortaleza, p. 54. 2018. Disponível em: <http://siduece.uece.br/siduece/trabalhoAcademicoPublico.jsf?id=87618>
Acesso em: 18 de dezembro de 2020.
- K-XIMBINHO. **Choros de K-ximbinho: para clarinete, piston ou sax tenor e sax alto**. Músicas de K-ximbinho. São Paulo/ Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, [1956?]
- _____. **Em Ritmo de Dança vol.3**: Quinteto de K-ximbinho. K-ximbinho: composição regência e clarinete. Rio de Janeiro: Polydor LPNG 4015 (LP de vinil 33 RPM), 1958a.

- _____. **Saudades de um clarinete.** K-Ximbinho: composição, regência e clarinete. São Paulo: Estúdio Eldorado: 50.81.0387 (LP de vinil 33 RPM), 1981.
- MEDEIROS, Almir Santos de. **Arranjos de choro para quarteto de saxofone: uma abordagem rítmica desta prática** / Almir Santos de Medeiros. Salvador, 2017. 249 f.
- MEINTJES, L. Paul Simon's Graceland, South Africa, and the Mediation of Musical Meaning. **Ethnomusicology** 34, v. 1, p. 37-73, 1990.
- NEGUS, K. **Popular Music in Theory: An Introduction.** New England: Wesleyan University Press, 1996.
- NETO, H. L. S. **Manual do Choro.** Brasília: [s.n.], 2017.
- SANTOS, A. R. C. **Pesquisa e ensino na música popular: interdisciplinaridade, metodologias e compartilhamento de saberes.** Seminário Nacional de Arte e Educação, 2012, Montenegro, RS. Arte: mediações, compartilhamentos, interações. Montenegro, RS: Fundarte. 2012. p. 46-52.
- SEEGER, A. **Por que cantam os Kisêdjê - uma antropologia musical de um povo amazônico:** Anthony Seeger Título original: Why Suyá Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People. Tradução de Guilherme Werlang. São Paulo: Cosac Naify, 2015. 320 p.
- TOMARO, M.; WILSON, J. **Instrumental Jazz Arranging: A Comprehensive and Practical Guide.** Milwaukee, WI: Hal Leonard, 2009.
- TRAVASSOS, E. **Pontos de escuta da música popular no Brasil.** In: ULHÔA, M.; (ORG.) Música popular na América Latina: pontos de escuta. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2005. p. 94-111.