

***Capricho de Choro* de Hamilton de Holanda: elementos de notação e performance e seu papel na caracterização estilística, em confronto com a tradição e a inovação no choro**

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO: CHORO NO SENTIDO LATO (2ª EDIÇÃO)

Priscila La Gatta Carminate

Universidade Federal de São João del-Rei – priscilalagatta@gmail.com

Bruno Soares Santos

Universidade Federal de São João del-Rei – bruno.santos@ufsj.edu.br

Resumo. O objeto do presente artigo consiste na análise da peça *Capricho de Choro*, de Hamilton de Holanda, segundo a partitura e a performance retratada em gravação pelo próprio compositor, voltada à orientação das tarefas de transcrição, arranjo, interpretação e performance. São avaliados elementos de tradição e de transformação do choro presentes na obra, tomando-se Almada (2006) e Valente (2014) como principais referências, percebendo-se a inovação notadamente em função do caminho harmônico incomum, com evitação de clichês harmônicos e melódicos, ao passo que a tradição é marcante na construção da melodia, no ritmo e na performance. Conclui-se, ainda, que a caracterização do choro, na peça, é mais forte na performance que na notação.

Palavras-chave. Capricho de Choro. Hamilton de Holanda. Caracterização estilística. Práticas de performance.

Title. *Capricho de Choro* by Hamilton de Holanda: elements of notation and performance and their role in stylistic characterization, in confrontation with tradition and innovation in choro.

Abstract. This paper consists of an analysis of *Capricho de Choro*, a piece by Hamilton de Holanda, considering the score and the performance recorded by the composer himself, in order to guide tasks related to transcription, arrangement, interpretation and performance. Elements from tradition and of transformation of choro within the work are appreciated, taking Almada (2006) and Valente (2014) as main references, and the innovation is noticed, in the work, specially when it comes to unusual harmonic choices, with the avoidance of harmonic and melodic cliché, while tradition is remarkable in the design of melody, rhythm and performance. It has been observed that the characterization of choro, in the piece, is stronger in the performance than in the notation.

Keywords. Capricho de Choro. Hamilton de Holanda. Stylistic Characterization. Performance Practices

1. Introdução

Está em desenvolvimento pesquisa de mestrado de iniciativa desta autora que envolve a peça *Capricho de Choro* de Hamilton de Holanda e sua transcrição para cravo solo. A escolha de uma peça identificada como choro se deve aos objetivos da pesquisa indicada, entre os quais contribuir para a inserção do cravo na música popular brasileira.

Integra o processo de pesquisa a análise da peça selecionada, quanto a forma, harmonia, melodia, ritmo e características da performance retratada na gravação pelo próprio compositor (uma das fontes primárias), com a finalidade de conhecer seus elementos constitutivos, em especial os traços próprios do choro, referentes à caracterização estilística, orientando as tarefas de transcrição, arranjo, interpretação e performance.

A análise do *Capricho de Choro* será realizada em face das características musicais constitutivas do choro tradicional, com a identificação, lado outro, de elementos de inovação. As principais referências para a análise em foco serão Almada (2006) e Valente (2014), apurando-se que a primeira delas contempla atributos da tradição do choro, enquanto que a segunda, além de descrever características tradicionais, anuncia elementos sinalizadores das transformações do choro no século XXI, época em que o *Capricho de Choro* foi composto. As demais referências utilizadas são Guest (2010, 2017), Oliveira (2017) e Borges (2008).

2. *Capricho de Choro*

Holanda (2021a) fornece a seguinte descrição para seu *Capricho de Choro*, na página do projeto *Caprichos na Internet*:

Tom incomum para o bandolim: E. exploração das cordas soltas, sonoridade bonita, bem característica do uso do bandolim no choro. Exploração de posições mais próximas à boca do instrumento modulações inesperadas, melodia espiral. Acentuações na melodia que levam para um tempo harmônico específico. (HOLANDA, 2021a, *sic*)

Como se vê, a única referência textual direta ao choro, pelo compositor, para além do título da peça, é a sonoridade do bandolim.

Em vídeo recente sobre o processo de composição dos *Caprichos*, divulgado em portal na *Internet*, Holanda (2021b) informa que a proposta do trabalho foi a construção de melodias em que estivesse “entendido e subentendido” o ritmo e em que a harmonia estivesse “explicada”, de forma que “a própria melodia fosse a explicação de tudo da música” (HOLANDA, 2021b). Nesse ponto, já se localiza relevante proximidade com a tradição do choro, em que as melodias partem dos arpejos da harmonia, com embelezamentos promovidos por meio do que Almada (2006) chama de fórmulas de inflexões, que ele obteve a partir da análise de composições de dois ícones do choro, Joaquim Calado e Pixinguinha (ALMADA, 2006, p. 34-35). Referidas fórmulas correspondem, em linhas gerais, à adoção,

em formatos recorrentes, de notas de passagem, bordaduras, apogiaturas, escapadas por salto e suspensões (ALMADA, 2006, p. 30-31).

Valente (2014) define três principais correntes estilísticas do choro, quais sejam “Continuadores da tradição”, “Diálogos com a música erudita” e “Impulsionadores da transformação”, identificando compositores que estariam filiados a cada uma delas. Hamilton de Holanda é referido entre os “Impulsionadores da transformação”, cujas práticas inovadoras seriam: o uso de instrumentos não convencionais, como instrumentos elétricos e bateria; a adoção de “harmonias complexas e arranjos elaborados, com formas e ritmos diferenciados” (VALENTE, 2014, p. 118); liberdade formal e improvisação jazzística; valorização do virtuosismo técnico; performance por grupos não especializados em choro, que exploram o gênero dentre várias outras influências musicais; hibridismo contrastivo com outros gêneros, de modo que o choro não perde sua identidade; releituras de clássicos do repertório do choro mediante modificação de harmonias, formas, funções dos instrumentos e instrumentação, além do uso da improvisação. Ao longo da exposição, serão apontadas características da peça em foco que podem ser conectadas a tais práticas.

A análise do *Capricho de Choro*, que ora se apresenta, diz respeito ao exame da partitura, com a realização de análise harmônica referenciada nos critérios de cifragem analítica em música popular (GUEST, 2010, 2017), e, também, à apreciação da performance constante da página do projeto *Caprichos na Internet* (HOLANDA, 2021a), em que o bandolim de dez cordas, solista, é acompanhado por um violão de seis cordas. A partitura fornece a linha melódica solista e a cifragem alfabética, enquanto que a performance contém, como componentes adicionais, o violão de seis cordas, uma pequena introdução não escrita e variações melódicas e rítmicas da linha solista.

Do confronto inicial entre a partitura e a performance, apreende-se um choque, porquanto o compositor adotou o compasso quaternário (4/4), enquanto que a performance sugere pulsação binária, seja em decorrência do fraseado e da acentuação, seja em virtude da realização da síncope característica, pelo violão, duas vezes por compasso. Diante da figuração anotada, de oito colcheias por compasso, seria possível adotar a fórmula 2/2. Não está claro, porém, qual seria o motivo pelo qual o compositor adotou a fórmula de compasso de 4/4 em lugar de 2/2, cumprindo ponderar que o compasso 2/2 permitiria uma correspondência mais imediata com o 2/4 do choro tradicional e com as células e motivos rítmicos recorrentes, descritos por Almada (2006, p. 10-11) e Valente (2014, p. 55-60), como

as oito semicolcheias por compasso. De qualquer modo, a pulsação binária, ainda que não transpareça na partitura, é um componente da performance da obra ligado à tradição do choro.

A forma da peça é AA-BB. Logo, não se trata da forma rondó, típica do choro, o que, no entanto, não representa considerável quebra da tradição, já que o próprio Pixinguinha excepcionou essa regra, como, por exemplo, em *Lamentos*, choro em duas partes (ALMADA, 2006, p. 8-9).

O motivo rítmico predominante são oito colcheias por compasso, em compasso 4/4, de forma que, diante da pulsação binária identificada na performance de referência, as colcheias remetem às oito semicolcheias típicas do choro em 2/4. Há previsão de semínima a 160 bpm (batimentos por minuto), mas, diante do pulso binário, a rigor, tem-se uma mínima como um tempo, a 80 bpm.

O contorno geral da linha melódica apresenta constante mudança de direção, com produção de “picos” e “vales”, como descrito por Almada (2006, p. 12) relativamente ao choro tradicional. Os primeiros compassos já revelam essa característica (Figura 1).



Figura 1: Quatro primeiros compassos do *Capricho de Choro*, ilustrando o motivo das oito colcheias por compasso e a linha melódica em “picos” e “vales”.

Não se encontra uma síncope característica sequer na melodia escrita. Contudo, a síncope é constantemente sugerida por acento rítmico, anotado na partitura (“>”), na segunda colcheia do compasso e, também, na segunda colcheia de um grupo de quatro, como, por exemplo, nos compassos 5 a 7 (Figura 2).



Figura 2: Acentos escritos em síncope.

Em outras ocasiões, o acento rítmico acontece como decorrência da melodia, como ilustram os saltos melódicos da primeira para a segunda colcheia, de grupos de quatro, dos compassos 35 e 36 (Figura 3).



Figura 3: Saltos melódicos da primeira para a segunda colcheia de cada grupo de quatro nos compassos 35 e 36.

Em verdade, em vários pontos em que o acento está grafado os saltos melódicos também estão presentes, ainda que haja ocorrências do acento em nota alcançada por grau conjunto, como nos compassos 6 e 7 (Figura 2).

Em várias oportunidades, o acento na segunda colcheia acontece simultaneamente à mudança da harmonia, como no compasso 34 (Figura 3), o que reforça a síncope. Por vezes, tal mudança de harmonia provoca um deslocamento completo da métrica natural do compasso, como no compasso 8 (Figura 2), tratando-se das “Acentuações na melodia que levam para um tempo harmônico específico”, nas palavras de Holanda (2021a).

Holanda (2021a) anuncia sua escolha por uma tonalidade incomum para o bandolim, o que destoa da tradição, segundo a qual as tonalidades mais comuns são aquelas confortáveis para os principais instrumentos acompanhantes, quais sejam violão, cavaquinho e bandolim, motivo pelo qual são frequentes as tonalidades maiores de Fá, Dó, Sol e Ré e as tonalidades menores de Ré, Lá, Mi e Sol (ALMADA, 2006, p. 10). Pode-se associar tal escolha a uma ênfase no virtuosismo técnico, elemento de inovação (VALENTE, 2014), identificável também quando o compositor refere a “exploração de posições mais próximas à boca do instrumento” (HOLANDA, 2021a).

A armadura de clave aponta para a tonalidade de Mi maior, e a análise harmônica revela que Mi maior funciona, tanto em A como em B, como centro tonal, em torno do qual, no entanto, são empregados vários acordes de empréstimo modal, além de alguns acordes de escalas simétricas, de caráter inovador (Figura 4). No choro tradicional existem fórmulas harmônicas recorrentes, como descrito por Almada (2006, p. 20-21), e os acordes mais utilizados são os diatônicos, os dominantes secundários e os diminutos, além de dois tipos, somente, de acordes de empréstimo modal, no IV grau em tonalidade maior e no II grau em tonalidade menor, respectivamente (VALENTE, 2014, p. 38-42). A esta altura, parece se aplicar à perfeição a prática inovadora relativa ao uso de “harmonias complexas e arranjos elaborados, com formas e ritmos diferenciados” (VALENTE, 2014, p. 118).

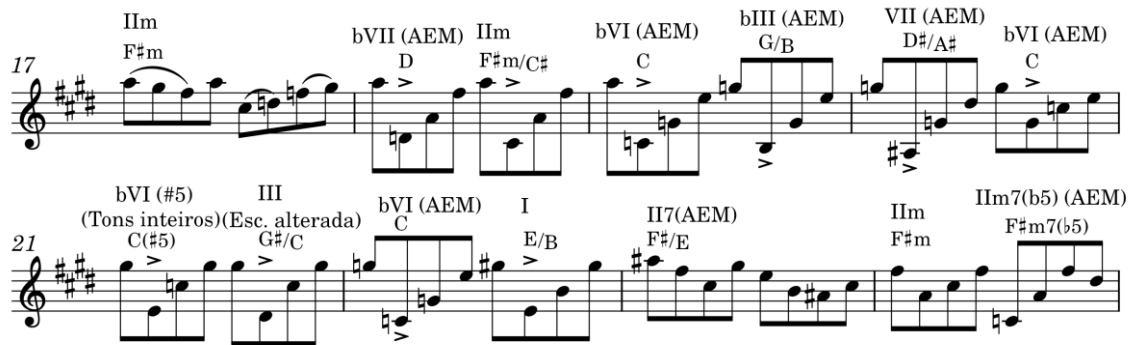


Figura 4: Forte presença de acordes de empréstimo modal. Cifragem alfabética fornecida pelo compositor e cifragem funcional acrescentada pela pesquisadora.

Não há anacruses e finalizações típicas, cuja recorrência é um traço do choro tradicional, como descrito por Almada (2006, p. 61-67) e Valente (2014, p. 45-50). A cadência perfeita (V-I) foi evitada ao final de A e de B (Figuras 5 e 6).



Figura 5: Cadência final de A.



Figura 6: Cadência final de B.

A melodia, de fato, retrata a harmonia, como indicado por Holanda (2021b), verificando-se, por exemplo, que nos três primeiros compassos, o arpejo de Fá sustenido menor é o centro melódico, ao qual se chega por graus conjuntos, essencialmente, em movimento escalar (Figura 1). Os recursos de construção melódica próprios do choro tradicional são percebidos, como apogiaturas, notas de passagem e bordaduras, além de movimentos escalares, em graus conjuntos (VALENTE, 2014, p. 51).

Os compassos 18 a 22 (Figura 7), assim como os compassos 33 a 35, encerram passagens fundamentalmente harmônicas, sendo possível inferir, todavia, uma linha melódica, formada, em geral, por notas da harmonia, na região mais aguda, nas primeira e quarta

colcheias de cada grupo de quatro, enquanto as colcheias internas ao grupo harmonizam em região mais grave. Essa linha melódica remete, por sua vez, à célula típica formada por colcheia pontuada e semicolcheia, em 2/4, que na peça corresponderia a semínima pontuada e colcheia.

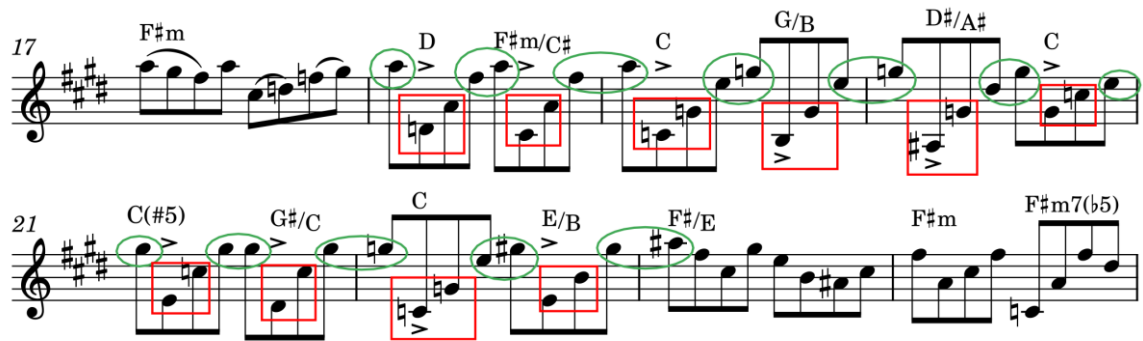


Figura 7: Linha melódica destacada em verde e harmonização destacada em vermelho.

A estrutura fraseológica padrão e as fórmulas harmônicas recorrentes descritas por Almada (2006, p. 16, 20 e 21) não são encontradas na peça, o que aponta para a inovação.

A performance de referência (HOLANDA, 2021a) inicia-se com uma breve introdução que não está escrita na partitura, de dois compassos formados por dois grupos de pausa de colcheia e três colcheias, em figuração acéfala, portanto, em que se arpeja o acorde de Mi maior, primeiro grau da tonalidade da peça. Tal figuração acéfala, diga-se, é uma das células rítmicas principais do choro, segundo Almada (2006, p. 10). O violão de seis cordas, tocado por Rafael dos Anjos, realiza, logo no princípio da parte A, a síncope característica, realçando o primeiro acento em síncope na melodia, no compasso 4, com uma nota aguda, e prossegue com a síncope característica até o compasso 8, quando faz acordes que ressaltam a acentuação melódica que desloca o pulso. A partir de então, para além da síncope característica, o violão, em linhas gerais: toca em bloco com o bandolim, em breves passagens escalares, como no compasso 10; destaca as duas colcheias internas ao grupo de quatro, precedidas de uma nota mais grave, e tocadas em acordes em região mais aguda, enfatizando a síncope, como nos compassos 13 e 18 a 22; e no ritornelo de A, realiza notas agudas, além de acordes, que produzem acentos sincopados ao mesmo tempo em que formam contracantos, como o encontrado nos compassos 25 a 27. Os mesmos elementos são explorados pelo violão na seção B, em que se percebe maior liberdade do intérprete, notadamente na realização de contracantos, como nos compassos 41 a 44, na exposição, e nos compassos 49 a 51 no ritornelo.¹

Portanto, apura-se que a performance em apreço contempla recursos tradicionais como a variação melódica e rítmica, um valor fundante do gênero (ALMADA, 2006, p. 49), não se confundindo com toda e qualquer espécie de improvisação, notadamente a improvisação jazzística, como alerta Valente (2014). A variação melódica identificada na performance em análise é bastante discreta, composta essencialmente de ornamentos, e a variação rítmica se faz notar principalmente pela aceleração das colcheias com antecipação da primeira colcheia do tempo forte ou da parte forte do tempo, como entre os compassos 15 e 16 e os compassos 31 e 32, já na primeira exposição de cada seção.²

Outros aspectos da tradição, presentes na performance, seriam a articulação que realça as síncopes, fraseado sem exageros dinâmicos e transparência da textura (SANTOS citado por VALENTE, 2014, p. 63), esta última resultante do acompanhamento do bandolim solista apenas por um violão de seis cordas. Diga-se que tal formação instrumental, contudo, não retrata a tradição, em que se tem as bandas militares ou civis, o “terno” e o “regional” (VALENTE, 2014, p. 64-69).

A performance do “Capricho de Choro” também revela a adoção da flexibilidade rítmica em relação ao pulso, característica tradicional do choro, como identificado por Oliveira (2017):

Muitos músicos interpretam algumas melodias do repertório de Choro de forma bem livre e “relaxada” rítmicamente, de maneira que as notas não sejam executadas dentro da métrica tradicional, extrapolando a localização das figuras rítmicas. Estas notas, tocadas um pouco deslocadas da métrica representada nas partituras, dão a sensação de um leve atraso ou adiantamento na execução. Essa prática pode ser associada ao *rubato* eurocidental, recurso agógico interpretativo amplamente utilizado na música erudita para ressaltar expressivamente trechos musicais (OLIVEIRA, 2017, p. 94)

O violão de seis cordas realiza um papel ínsito ao choro, especialmente na seção B, que são os contracantos, tradicionalmente realizados por instrumentos não solistas, que, como indicado por Valente (2014), são resultado de práticas improvisatórias. No entanto, os contracantos também podem ser convencionados, como é o caso da “baixaria de obrigação”, correspondente a frases pré-estabelecidas de incumbência do violão de sete cordas ou de instrumentos graves que exerçam a mesma função, seja por iniciativa do compositor, seja em decorrência de arranjos consagrados (BORGES, 2008, p. 68 e 117). Ademais, o violão cumpre os papéis de realização da harmonia e da levada, mediante reforço das síncopes e de passagens melódicas em movimento escalar, representando características importantes da tradição do choro.

3. Conclusões

Em face do exposto, pode-se considerar que os elementos da tradição que permitem identificar o *Capricho de Choro* como uma peça do gênero choro são: a construção melódica, fundada nos arpejos ornamentados e em movimento escalar, com mudanças de direção formadoras de “picos” e “vales”; a rítmica, composta do motivo de oito colcheias equivalentes às oito semicolcheias típicas em 2/4, em pulso binário, com acentos anotados, ou sugeridos por saltos melódicos, na segunda colcheia do grupo de quatro, que remetem à síncope característica; a performance de referência, qual seja a gravação de áudio pelo próprio compositor, caracterizada por transparência da textura, flexibilidade rítmica em relação ao pulso, articulação que realça as síncopes e fraseado sem exageros dinâmicos, além de variações melódicas e rítmicas adequadas ao estilo; o acompanhamento do bandolim, solista recorrente no “regional”, por um violão de seis cordas, instrumento típico do “terno” e do “regional”, com realização da harmonia e da levada de maneira a reforçar os elementos tradicionais do choro presentes na melodia, além de contracantos igualmente próprios do gênero. A forma AA-BB, muito embora não seja canônica, é encontrada em alguns choros tradicionais.

Noutro giro, os traços inovadores da peça em análise seriam deslocamentos da métrica do compasso; fraseologia livre; ausência de fórmulas harmônicas recorrentes e forte presença de acordes de empréstimo modal estranhos à tradição; tonalidade incomum para o bandolim; ênfase no virtuosismo técnico; ausência de anacruses e finalizações típicas.

A performance tem um peso maior que a partitura na caracterização estilística do choro, na peça em questão, em face da pulsação binária distinta da fórmula de compasso anotada, da flexibilidade rítmica em relação ao pulso, das variações melódicas e rítmicas e das práticas adotadas pelo violão de seis cordas. A disponibilidade da gravação realizada pelo próprio compositor é um elemento que assegura a identificação de aspectos tradicionais do choro considerados no processo criativo, tanto de composição quanto de interpretação, e que somente se revelam no momento efêmero da performance.

Nesse cenário, *Capricho de Choro* corrobora a inserção de Hamilton de Holanda entre os “Impulsionadores da transformação” no choro, como empreendido por Valente (2014), notadamente em função do caminho harmônico incomum, com evitação de clichês harmônicos e melódicos, ao mesmo tempo em que contém elementos essenciais conectados à tradição do gênero, especialmente ligados à construção da melodia, ao ritmo e à performance,

que permitem situar a peça no universo chorístico. Além disso, compreende-se que o choro, na peça em foco, é menos visível na partitura, em comparação com os choros tradicionais (que revelam, na notação, em geral, compasso binário, forma rondó, anacruses, finalizações típicas, estrutura fraseológica padrão e fórmulas harmônicas recorrentes), e mais perceptível na performance, motivo pelo qual esta última ganhará um especial relevo quando das escolhas desta pesquisadora para a realização da transcrição, do arranjo e da performance ao cravo, a fim de que a caracterização estilística se mantenha. Muito embora se saiba que o choro é uma prática fruto da oralidade (VALENTE, 2014, p. 147, 222 e 232), chama a atenção, no caso sob exame, que aspectos formais, geralmente de fácil apreensão na partitura, já não se verifiquem, sem prejuízo, no entanto, à identificação da peça como pertencente ao choro. Nessa linha, é oportuno ponderar, até mesmo em face das práticas identificadas por Valente (2014) quanto aos “Impulsionadores da transformação”, que nas obras destes últimos o choro passa a estar mais evidente na performance que na notação.

Referências

- ALMADA, Carlos. *A Estrutura do choro: com aplicações na improvisação e no arranjo*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006. 87 p.
- BORGES, Luís Fabiano Farias. *Trajatória estilística do choro: idiomatismo do violão de sete cordas, da consolidação a Raphael Rabello*. Brasília, 2008. 177 f. Dissertação (Mestrado em Música). UnB, 2008. 177 p.
- GUEST, Ian. *Harmonia, 1: método prático*. São Paulo: Ed. Irmãos Vitale, 2010. 164 p.
- GUEST, Ian. *Harmonia, 2: método prático*. São Paulo: Ed. Irmãos Vitale, 2010. 143 p.
- GUEST, Ian. *Harmonia método prático: modalismo*. São Paulo: Ed. Irmãos Vitale, 2017. 89 p.
- HOLANDA, Hamilton de. *Caprichos*. Disponível em: <http://hamiltondeholanda.com/caprichos/> Acesso em: março/2021.
- HOLANDA, Hamilton de. *Difícil de tocar, fácil de ouvir*. 24 Caprichos [Curiosidades #14]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EwFUJQn1f7w> Acesso em: março/2021.
- OLIVEIRA, Luísa Camargo Mitre de. *Uma Roda de Choro no piano: Práticas idiomáticas de performance a partir de gravações dos pianistas Cristóvão Bastos e Laércio de Freitas*. Belo Horizonte, 2017. 151 f. Dissertação (Mestrado em Música). UFMG, 2017. 151 p.
- VALENTE, Paula Veneziano. *Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação*. São Paulo, 2014. 343 f. Tese (Doutorado em Música). USP, 2014. 343 p.

¹ No curso da pesquisa serão transcritas as passagens do violão aqui referidas.



² Ao longo da pesquisa será feita a transcrição de tais exemplos.