



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**
CURSO DE MÚSICA, COM ÊNFASE EM VIOLÃO

**¿BAIÃO O CHORO? ANÁLISIS DE LA INTERPRETACIÓN Y DEL ARREGLO DE
ZÉ PAULO BECKER, DE LA MÚSICA "FEIRA DE MANGAIO"**

EDUARDO MARTÍN ROZENGURT

FOZ DO IGUAÇU

2025



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE,
CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**
CURSO DE MÚSICA, COM ÊNFASE EM VIOLÃO

**¿BAIÃO O CHORO? ANÁLISIS DE LA INTERPRETACIÓN Y DEL ARREGLO DE
ZÉ PAULO BECKER, DE LA MÚSICA "FEIRA DE MANGAIO"**

EDUARDO MARTÍN ROZENGURT

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Música, com ênfase em Violão

Orientador: Dr. Gabriel Ferrão Moreira
Co-orientador: Dr. Gabriel Henrique Bianco Navia

FOZ DO IGUAÇU

2025

EDUARDO MARTÍN ROZENGURT

**¿BAIÃO O CHORO? ANÁLISIS DE LA INTERPRETACIÓN Y DEL ARREGLO DE
ZÉ PAULO BECKER, DE LA MÚSICA "FEIRA DE MANGAIO"**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao
Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e
História da Universidade Federal da Integração
Latino-Americana, como requisito parcial à
obtenção do título de
Bacharel em Música, com ênfase em Violão

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Dr. Gabriel Ferrão Moreira
UNILA

Co-orientador: Dr. Gabriel Henrique Bianco Navia
UNILA

Dr. Almir Côrtes Barreto
UNIRIO

Dr. Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende
UNILA

Foz do Iguaçu, 17 de Diciembre de 2025

Dedico este trabajo a mi bobe Lili.

AGRADECIMIENTOS

A la música, diosa inspiradora de toda acción. A Letícia, mi compañera, por estar a mi lado en toda esta caminata. A mi familia, por su apoyo incondicional.

A mi profesor el Dr. Gabriel Ferrão Moreira, por su orientación invaluable en este trabajo.

A mi profesor el Dr. Gabriel Henrique Navia, por su contribución significativa para mi formación musical tanto para la guitarra como para las disciplinas teóricas, además de ser mi co-orientador.

A Zé Paulo Becker, por ofrecer su tiempo y compartir sus experiencias conmigo a través de la entrevista realizada. Su entrega incondicional al arte y la música es un ejemplo inspirador.

A todos mis profesores de la UNILA, por compartir sus conocimientos, experiencias compartidas, y por contribuir a mi crecimiento personal y profesional. Claro que tengo que mencionar a mis increíbles profesores de guitarra Felipe José Oliveira Abreu y Alexandre Aguiar Lopes por todas sus enseñanzas a lo largo de estos años.

A mis colegas de la UNILA, por el compañerismo y la colaboración que hicieron que este camino fuera más enriquecedor.

A la Universidad Federal de Integración Latinoamericana (UNILA), por brindar las herramientas y recursos necesarios para mi formación.

A todos, mi más sincero agradecimiento por hacer posible este logro.

[...] eu improviso quando interpreto, mas improviso não com o desejo de improvisar, mas sim, de aumentar a gama, aumentar a faixa do sentimento daquilo que ele compôs, [...] (JACOB DO BANDOLIM, 1967).¹

¹ Jacob do Bandolim, CÔRTEZ 2006, p.26.

RESUMO (em português)

Este trabalho de conclusão de curso (TCC) reflete sobre o arranjo para violão de "*Feira de Mangaio*" de **Zé Paulo Becker**, analisando como o diálogo entre os gêneros *baião* e *choro* enriquece e caracteriza esta interpretação única. Investiga-se a hipótese de que o arranjo contém características e elementos dos dois gêneros musicais, criando uma nova perspectiva do clássico composto por Sivuca e Glória Gadelha. A pesquisa também examina como o domínio técnico do artista influencia a complexidade e o desenvolvimento do arranjo, argumentando que a expressividade e a riqueza sonora são diretamente impactadas pela execução do violonista. Através de uma análise detalhada, busca-se compreender os recursos utilizados na interpretação de Zé Paulo Becker.

Palavras-chave: Zé Paulo Becker; arranjo *Feira de Mangaio*; Sivuca; violão solo.

RESUMEN (en español)

Este trabajo de conclusión de curso (TCC) explora el arreglo para guitarra de "*Feira de Mangaio*" de **Zé Paulo Becker**, analizando cómo el diálogo entre los géneros *baião* y *choro* enriquece y caracteriza esta interpretación única. Se investiga la hipótesis de que el arreglo contiene características y elementos de los dos géneros musicales; creando una nueva perspectiva del clásico compuesto por Sivuca y Glória Gadelha. La investigación también examina cómo la interpretación del artista influye en la complejidad y el desarrollo del arreglo, argumentando que la expresividad y la riqueza sonora son directamente impactadas por la ejecución del guitarrista. A través de un análisis detallado, se busca comprender los recursos utilizados en la interpretación de Zé Paulo Becker.

Palabras-clave: Zé Paulo Becker; arreglo de *Feira de Mangaio*; Sivuca; Guitarra solista.

ABSTRACT

This undergraduate thesis explores the guitar arrangement of "*Feira de Mangaio*" by Zé Paulo Becker, analyzing how the dialogue between the genres of *baião* and *choro* enriches and characterizes this unique interpretation. The research investigates the

hypothesis that the arrangement contains characteristics and elements of both musical genres, creating a new perspective on the classic composition by Sivuca and Glória Gadelha. The study also examines how the artist's interpretation influences the complexity and development of the arrangement, arguing that expressiveness and sonic richness are directly impacted by the guitarist's performance. Through detailed analysis, the research seeks to understand how Zé Paulo Becker's interpretation offers a new vision of the music, enriching the original work with innovative elements.

Keywords: Zé Paulo Becker; *Feira de Mangaio* arrangement; Sivuca; solo guitar arrangement.

Lista de Figuras:

Figura 1 - Partitura de " <i>Feira de Mangaio</i> " Sivuca y Gadêlha	13
Figura 2 - Gaúcho. Composición de Francisca (Chiquinha) Gonzaga	22
Figura 3 - Introducción del Tango brasileño - Corta-jaca (Chiquinha Gonzaga)	23
Figura 4 - Tico-Tico no Fubá - Música de Zequinha de Abreu..	23
Figura 5 - Brasileirinho - Waldir Azevedo.	24
Figura 6 - Referencia de Samba-choro	25
Figura 7 - Aí, Seu Pinguça! - Pixinguinha.	26
Figura 8 - Vibrações - choro de Jacob do Bandolim (1964).	26
Figura 9 - Toque de Triângulo (arriba) y Zabumba (abajo).	27
Figura 10 - Ritmo de <i>baião</i> ,	27
Figura 11 - Ejemplo de relleno con notas del acorde.	28
Figura 12 - Otro ejemplo del toque (batida) de <i>baião</i>	28
Figura 13 - Introducción de <i>baião</i> (Luiz Gonzaga).	29
Figura 14 - Compás 67-68 del arreglo de Becker.	29
Figura 15 - Compás 57 del arreglo de Becker(Durante la sección de improvisación)29	
Figura 16 - Introducción de Asa Branca (Luiz Gonzaga e H. Teixeira)	30
Figura 17 - Introducción de "ABC do Sertão" de Luis Gonzaga e Zé Dantas	31
Figura 18 - Introducción melódica de Asa Branca, de Luis Gonzaga y Humberto Teixeira, grabación de 1952.	31
Figura 19 - Compases 62 y 63 del arreglo de Becker.	32
Figura 20 - Primera frase de "Tico-tico no fubá" (Zequinha de Abreu).	33
Figura 21 - Partitura de la versión original de Sivuca: Compases 33 - 34.	33
Figura 22 - Compases 16 - 17 del Arreglo de Becker.	33
Figura 23 - Compases 43 - 44 de la música original de Sivuca.	34
Figura 24 - Compases 18 - 19 del arreglo de Becker.	34
Figura 25 - Choro "Nossa amizade" Carolina C. de Menezes e Everardo Baia	35
Figura 26 - Lamentos - Pixinguinha; Compases 41 - 43	35
Figura 27 - Ingenuo de Pixinguinha e Benedito Lacerda	36
Figura 28 - Bingo de Dilermando Reis. Primeros 3 compases con anacrusa	36
Figura 29 - Compases 65 al 68 del arreglo de <i>Feira de Mangaio</i> de Zé Paulo Becker.....	37
Figura 30 - Compás 86-88 Apanhei-te: Cavaquinho (Ernesto Nazareth).	37
Figura 31 - Compases 25 - 29 de <i>Brejeiro</i> de Ernesto de Nazareth.	37
Figura 32 - Compases 24-25 del arreglo de Becker.	38
Figura 33 - Waldir Azevedo de Brasileirinho (Parte A, casa 2, compases 9 - 11)	38
Figura 34 - Vibrações de Jacob do Bandolim (compases 8-10).	39
Figura 35 - Primeros compases del arreglo, utilizando la técnica de rasgado de "raspadeira".	40
Figura 36 - Compases 24-27 del arreglo de Becker, digitación numerada para mano izquierda para facilitar su ejecución.	41
Figura 37 - Primeros 3 compases del arreglo de <i>Feira de Mangaio</i> por Zé Becker ...	42
Figura 38 - Compases 12 y 13 del arreglo de <i>Feira de Mangaio</i> por Zé Becker.	42
Figura 39 - Compases 18 y 19 del arreglo de <i>Feira de Mangaio</i> por Zé Becker	43
Figura 40 - Compases 20 - 21 del arreglo de <i>Feira de Mangaio</i> por Zé Becker	43
Figura 41 - Arreglo de Sivuca - Variación Armónica al relativo Mayor	43
Figura 42 - Compases 20 - 23 del arreglo de <i>Feira de Mangaio</i> de Zé Paulo Becker. ...	44

Figura 43 - Compases 37 a 49 del arreglo de <i>Feira de Mangaio</i> de Zé Paulo Becker.	45
Figura 44 - Compases 46 a 61 del arreglo de <i>Feira de Mangaio</i> de Zé Paulo Becker.	46
Figura 45 - Compases 58 - 65 del arreglo de <i>Feira de Mangaio</i> de Zé Paulo Becker.	47
Figura 46 - Compases 62 - 73 del arreglo de <i>Feira de Mangaio</i> de Zé Paulo Becker.	48
Figura 47 - Compases 70 - 81 del arreglo de <i>Feira de Mangaio</i> de Zé Paulo Becker.	49
Figura 48 - Compases 82 - 90 del arreglo de <i>Feira de Mangaio</i> de Zé Paulo Becker.	50
Figura 49 - Compases 91 - 103 del arreglo de <i>Feira de Mangaio</i> de Zé Paulo Becker.	51
Figura 50 - Compases 111 - 112 del arreglo de <i>Feira de Mangaio</i> de Zé Paulo Becker.	52
Figura 51 - Fraseo melódico realizado en la grabación de Dominginhos, Sivuca & Oswaldinho, no disco "Cada um Belisca um pouco".	52
Figura 52 - Compases 115 - 118 del arreglo de <i>Feira de Mangaio</i> de Zé Paulo Becker.	53
Figura 53 - Frase final del arreglo de <i>Feira de Mangaio</i> de Zé Paulo Becker.	53

SUMARIO

INTRODUCCIÓN	12
CAPÍTULO I: CONTEXTO GENERAL DE "FEIRA DE MANGAIO"	12
1.1 SIVUCA Y GLORINHA GADÊLHA	14
1.2 ZÊ PAULO BECKER	15
1.3 CONTEXTUALIZACIÓN Y TRAYECTORIA ESTILÍSTICA DEL <i>CHORO</i>	16
1.4 CONTEXTUALIZACIÓN DEL <i>BAIÃO</i>	18
CAPÍTULO II: ELEMENTOS ESTILÍSTICOS DEL BAIÃO Y DEL CHORO PRESENTES EN EL ARREGLO DE ZÉ PAULO BECKER	21
2.1 PADRON RÍTMICO DEL <i>CHORO</i> EN LA GUITARRA	21
2.2 PADRÓN RÍTMICO DEL <i>BAIÃO</i>	27
2.2.1 Padrón ritmico del <i>baião</i> en el arreglo de becker	28
2.3 RECURSOS MELÓDICOS DEL <i>BAIÃO</i>	28
2.3.1 Arpegio mixolidio	28
2.3.2 Patrones de sextas y terceras armónicas	30
2.4 RECURSOS MELÓDICOS DEL <i>CHORO</i> EN EL ARREGLO DE BECKER	32
2.4.1 Bordaduras	32
2.4.2 Apoyatura	34
2.4.3 Suspensión	35
2.4.4 Anticipación	35
2.4.5 Campanela	37
2.4.6 Aproximaciones cromáticas	38
2.5 IDIOMATISMOS COMPARTIDOS	39
CAPÍTULO III: ARREGLO DE LA MÚSICA "FEIRA DE MANGAIO"	40
3.1 TÉCNICAS ESPECÍFICAS DE GUITARRA	40
3.2 ANÁLISIS DE LA SECCIÓN A	41
3.3 ANÁLISIS DEL SOLO INSTRUMENTAL	44
CONSIDERACIONES FINALES	54

REFERENCIAS	55
APÉNDICE A – ENTREVISTA CON ZÉ PAULO BECKER.....	59
APÉNDICE B – PARTITURA ARREGLO ZÉ PAULO BECKER.....	69

INTRODUCCIÓN

"*Feira de Mangaio*" (1979) fue lanzada en una época de dictadura militar en Brasil (1964-1985). Este período estuvo marcado por la censura, la represión política y la búsqueda de identidad nacional. El compositor Sivuca (1930 - 2006), originario de Paraíba, trajo consigo la riqueza de los ritmos y melodías del noroeste brasileño. El *baião*, el *forró* y otros géneros regionales influyeron fuertemente en su música. Su composición, "*Feira de Mangaio*" es una celebración de dicha cultura, a través de la letra nos encontramos con imágenes detalladas de los mercados populares, productos artesanales y la vida cotidiana de la región. Por lo tanto, puede considerarse como una forma de mantener viva la identidad cultural *nordestina* en un contexto de migración y cambio social.

A través del "Trio Madeira Brasil" fué que conocí a Zé Paulo Becker y posteriormente su álbum de guitarra solista, "Lendas Brasileiras" (2000). En dicho album es que se presenta su arreglo de la música compuesta por Sivuca y Glória Gadelha; "*Feira de Mangaio*".

La intención de este trabajo subyace en encontrar el diálogo entre géneros que se entrelazan, el *baião* y el *choro*; y a su vez, demostrar las características interpretativas que influyen en la complejidad del desarrollo del arreglo de "*Feira de Mangaio*". Como hipótesis, se sostiene que el arreglo contiene características de ambos géneros, incorporando nuevos elementos a la música original. Ya como metodología, se pretende realizar un análisis cualitativo, donde se presentaran los recursos rítmico-armónico-melódicos que caracterizan los géneros y así analizar su presencia en el arreglo, además de presentar el contexto de ambos. También se pretende demostrar los recursos de expresividad y dinamismo de la interpretación por parte de Zé Paulo Becker, que ofrecen una nueva perspectiva de la música. Por otro lado, se comparará con el arreglo original de Sivuca, para comprender y contrastar los recursos técnicos atribuidos por Becker, mediante un abordaje armónico y melódico.

Transcripción del arreglo del libro de Zé Becker realizada por: Diogo Carvalho.
Editoración y revisión musical: Ricardo Gilly.

CAPÍTULO I: CONTEXTO GENERAL DE "FEIRA DE MANGAIO"

"Feira de Mangaio" es una composición emblemática del músico brasileño Sivuca (Severino Dias de Oliveira), con letra de Glorinha Gadêlha, su esposa y frecuente colaboradora. La canción es un ícono del repertorio nordestino.

PIANO

FEIRA DE MANGAIO

SIVUCA E GLORINHA GADELHA

34 A7 Dm7 G7 Cmaj7 Fmaj7 Bø7

40 E7 Am7 A7 Dm G7

45 Cmaj7 Fmaj7 Bø7 E7 Am

COPYRIGHT © SALOMÃO SOARES

Figura 1 - Partitura de "Feira de Mangaio" Sivuca y Gadêlha - Fuente: Partitura elaborada por el pianista Salomão Soares, disponibilizada en su site oficial.

Dicha música fue compuesta en la década de 1970. El título hace referencia a una feria de productos artesanales y alimenticios; conocida como “mangaio”, un espacio tradicional de comercialización itinerante en ciudades y pueblos del noreste, donde se venden desde alimentos hasta artesanías, utensilios domésticos y artículos culturales.

Este tipo de feria representa no solo una práctica económica, sino también una experiencia social y cultural, en la que se mezclan sabores, músicas, historias, religiosidad popular y expresiones artísticas. En ese sentido, la canción funciona como una crónica musical de esas vivencias.

“*Feira de Mangaio*” ha sido interpretada por grandes artistas, entre ellos Clara Nunes (1942 - 1983), quien ayudó a popularizarla a nivel nacional, en su disco lanzado en 1979, “*Esperança*”.

1.1 SIVUCA Y GLORINHA GADÊLHA

Severino Dias de Oliveira (1930 – 2006), más conocido como **Sivuca**, nació en Itabaiana, en el estado de Paraíba, y fue un multiinstrumentista, director de orquesta, arreglista, compositor, orquestador y cantante brasileño. Sus composiciones giran en torno a la música popular típicamente *nordestina*, como el *forró* y el *frevo*.

El vínculo de Sivuca con la música comenzó cuando aún era un niño. A los nueve años recibió su primer acordeón (sanfona), y a los quince ya iniciaba su carrera profesional en la Rádio Clube de Pernambuco. En 1951 grabó su primer disco y, en 1955, se trasladó a Río de Janeiro, centro de oportunidades en las artes brasileñas en aquella época. Gracias a su gran éxito, vivió en lugares como Lisboa, París y Nueva York, donde lanzó discos y difundió la cultura brasileña.

El compositor cuenta actualmente con treinta y tres discos grabados y estuvo siempre acompañado de su esposa Glorinha Gadelha, también compositora y cantante, nacida en Sousa, Paraíba, en 1947.

Glorinha logró concluir su carrera de medicina aún en Paraíba, pero fue en la música donde realmente se realizó como artista. Siempre al lado de su esposo Sivuca, compuso diversas canciones, entre ellas “*Feira de Mangaio*”, y lanzó siete discos independientes de los de Sivuca.

La canción “*Feira de Mangaio*”, lanzada en la década de 1970, fue grabada inicialmente por el propio Sivuca y, posteriormente, incorporada al repertorio de Clara Nunes, cantante brasileña considerada una de las más grandes intérpretes del país. En ese período, el matrimonio Sivuca y Glorinha residía en Estados Unidos. Curiosamente, “*Feira de Mangaio*” fue concluida en un McDonald’s. Según explica Glorinha: “Esa canción comenzó a salir desde lo más profundo de mi alma en medio de una clase de inglés. Luego, dentro del metro, seguía en mi cabeza, fue creciendo. Y cuando llegué al McDonald’s, la terminé”.² Fiel prueba del no olvido de la cultura *nordestina* incluso lejos de su tierra. Dicha canción representa un símbolo de la resistencia y riqueza lingüístico-cultural del noreste brasileño. (GADELHA TAVEIRA, 2020)

1.2 ZÉ PAULO BECKER

Zé Paulo Becker (1968) es guitarrista y compositor, tiene 12 cds grabados, 2 dvds y 2 libros publicados. Tuvo su iniciación a la guitarra, a través de la guitarra clásica, que estudió desde los 10 a los 23 años.³ Comenzó su carrera como concertista de guitarra erudita, recibiendo varios premios nacionales e internacionales, entre ellos en 1990 ganó el "Concurso Nacional Villa-Lobos". Mestre en guitarra por la UFRJ, estudió con Turíbio Santos, Marco Pereira, Léo Soares y Nicolás Barros. Becker comenta en la entrevista realizada como fué importante para él ser alumno de Marco Pereira⁴, que a su vez lo invitó a tocar de su cuarteto, haciendo la segunda guitarra. Además de dicha experiencia, cuenta que se apasionó por el repertorio y los arreglos de Marco Pereira.

² La referencia de que la letra la escribió Glorinda Gadelha es extraída de: *UMA ANÁLISE ETNOLINGÜÍSTICA DA MÚSICA “Feira de Mangaio” DE SIVUCA E GLORINHA GADÉLHA*. Thalita Rose Tamiarana Gadelha Taveira (2020, p2)

³ Referencia de: APÉNDICE A – Entrevista com Zé Paulo Becker

⁴ Referencia de: APÉNDICE A – Entrevista com Zé Paulo Becker

Camino que lo llevaría a transitar rodas de *choro*, aprender música de oído, montar sus propios arreglos, desarrollar su improvisación y composición.

De lado de Marcelo Gonçalves (guitarra siete cuerdas), y Ronaldo do Bandolim, integra el "Trio Madeira Brasil", con quien marcó una trayectoria de renombre, grabando varios discos. Entre ellos, "Trio Madeira Brasil" (1998) , "A flor do Espinho" (2003), "Trio Madeira Brasil e convidados" (2004), "Brasileirinho" (2007), "Quando o canto reza" (2010) e "Trio Madeira Brasil ao Vivo em Copacabana"(2015).

En 2001, Zé Paulo Becker lanzó su primer disco solista, "Lendas Brasileiras", un título que rinde homenaje a una composición de Guinga en colaboración con Aldir Blanc. El compositor Guinga⁵, al respecto, comentó: "*Zé Paulo, eu me entrego. Por doze vezes seguidas eu me entrego, e pelo resto da vida te entrego as chaves da minha cidade*". Estas palabras sugieren una profunda admiración hacia Becker, quien no solo nombró su álbum con el título de la composición de Guinga, sino que también realizó un arreglo de guitarra instrumental para dicha música. En dicho disco, Zé Paulo graba la música a ser analizada en este trabajo, "*Feira de Mangaio*".⁶

1.3 CONTEXTUALIZACIÓN Y TRAYECTORIA ESTILÍSTICA DEL CHORO

El *choro* emergió de la clase media urbana carioca, en el siglo XIX, alrededor de 1870. Los primeros conjuntos de *choro* que surgieron, utilizaban la guitarra acústica, flauta, cavaquinho y posteriormente en el inicio del siglo XX se incorporó la percusión, Farias Borges (2009).

Lima Rezende (2014), comenta la importancia de Joaquim Antônio Callado (1848-1880), como el padre del *choro*. Flautista y compositor, armó el grupo "*choro Callado*", que representaba la matriz instrumental que daba la base al *choro*. Un solista

⁵ Guinga es un guitarrista y compositor brasileño nacido en Madureira, un suburbio de clase trabajadora de Río de Janeiro. Como niño, fue apodado "Gringo", debido a su piel pálida, y el nombre artístico "Guinga" proviene de la manera como él pronunciaba la palabra. Es nacido el 10 de Junio de 1950, actualmente tiene 75 años.

⁶ En el disco "Lendas Brasileiras" de Zé Paulo Becker, se grabaron las siguientes músicas: "Folhas secas" (Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito), "Chovendo na roseira" (Tom Jobim), "Feitiço da Vila" (Vadico e Roel Rosa), "Amor proibido" (Cartola), "*choro bandido*" (Edu Lobo e Chico Buarque), "Fato consumado" (Djavan), "Gotas de ouro" (Ernesto Nazareth) e "Infância" e "Palhaço", ambas de autoria de Egberto Gismonti e ainda a faixa-título "Lendas brasileira", de Guinga e Aldir Blanc. Data de lançamento: ano 2000.

acompañado de 2 guitarras y un cavaquinho. Un conjunto instrumental que daba el un toque brasileño a las danzas europeas

Los primeros grupos que nacieron de la tradición oral, "madera y cuerdas" (*pau y corda*) o posteriormente los "regionales de *choro*", ya se relacionaban con la improvisación. Dicha libertad musical, busca variaciones melódicas y contracantos que no eran previamente escritos, abrían nuevos caminos para la guitarra que también cumpliría el papel de elaborar la armonía y conducir el bajo. Borges plantea que los músicos de aquella época solían tocar polcas, tangos, lundus, mazurca, e schottisches, que serían las bases del *choro*, BORGES (2009).

Luis Fabiano (2009) comenta que entre los músicos cultores del género e investigadores que antes de que el *choro* sea entendido como un género, era entendido como una forma de tocar. Verzonni (2000) comenta que los compositores, Callado, Chiquinha Gonzaga y Ernesto de Nazareth no llamaron a sus obras con el término de "*choro*" durante el siglo XIX. El término *choro* aparece por primera vez en 1920. Se consolida como género en ese período, porque el *choro* ya no constituye apenas un estilo de tocar músicas europeas que llegaron a Brasil, pero si un género intrínseco dentro de la música popular *brasileña*.

El autor Farias Borges (2009), hace hincapié en que la manera de tocar el *choro* es parte integrante y indissociable del estilo musical. Al mismo tiempo que, como género, el *choro* está representado como una variedad de patrones formales, armónicos y fraseos, vinculados a un repertorio común que se fué consolidando graduativamente desde el siglo XIX. En la actualidad se han realizado experiencias que mezclan el *choro* con diversos estilos, de los más diversos, como el rock⁷ hasta el repertorio erudito⁸. Estas consideraciones demuestran que el género emerge de cuestiones socio culturales.

Hay varios géneros con los cuáles el *choro* está relacionado y serán analizado a continuación. En primer lugar, Lima (2006), resalta elementos del *choro* que se encuentran presentes en el barroco. Dicho autor, argumenta que la búsqueda de libertad

⁷ El registro fonográfico *Beatles N' choro* (Desdisc, (2003) producido por Henrique Cazes (cavaquinista) es un ejemplo de repertorio de rock inglés adaptado al *choro* a través de músicas del grupo The Beatles.

⁸ El registro fonográfico *Bach no Brasil - Camerata Brasil* (EMI, 2000). Con arreglos de grupo de *choro*, para la música del compositor alemán. Grupo formado en 2002 pelo bandolinista Rafael Ferrari e pelo violonista Moyses Lopes.

de criación por parte del conjunto responsable del acompañamiento del *choro* se debe en parte a la práctica en el estilo barroco y de los cánones del bajo continuo. En el barroco, los compositores tenían esa libertad musical de elaborar ornamentos e variaciones de la melodía principal, reflejo que tiene el *choro* y su forma característica de improvisar, considerando variaciones sobre la melodía original.

Los pioneros del género, atraídos por sus infinitas posibilidades armónicas y contrapuntísticas, fueron Ernesto de Nazareth (1863-1934), Chiquinha Gonzaga (1847-1935), João Pernambuco (1883 - 1947), Canhoto (1889-1928), Anacleto de Medeiros (1866-1907) e Pixinguinha (1897-1973). Posteriormente, llegaron Anibal Augusto Sardina, conocido como Garoto (1915-1955), Radamés Gnattali (1906-1988), Jacob de Bandolim (1918-1969), Waldir Azevedo (1923-1980), Luiz Americano (1900-1960), Benedito Lacerda (1903-1958), Severino Araujo (1917-2012), y muchos más virtuosos del Brasil.

Por otro lado, cabe mencionar la relación que estudia el norte americano, Clifford Korman (2004), entre el *choro* y el jazz. Dicho autor menciona que su conocimiento en jazz, no es suficiente para entender el lenguaje del *choro*. El pianista argumenta que en el *choro* el solista trabaja sobre la melodía y virtuosas variaciones, encunanto otros músicos improvisan el contrapunto e acompañamiento; mientras que en el jazz el solista usa una estructura fija a fin de generar nuevas melodías. Al mismo tiempo, Korman comenta que el vocabulario de improvisación está cambiando en el *choro*, a medida que nuevos músicos que demuestran conocimiento en la tradición y al mismo tiempo pretenden renovar el género. En esa nueva etapa del *choro*, menciona dicho autor que el lenguaje tiene una familiaridad más cercana al lenguaje del jazz.

1.4 CONTEXTUALIZACIÓN DEL BAIÃO

Basados en la perspectiva de Alves (2017), el género "*baião*" fue constituido principalmente a partir del tránsito sonoro entre las regiones del noreste y sudeste de Brasil; o sea, el sertão *nordestino*⁹ es donde se origina la constitución ritmico-melódica, sumado a otros ritmos como el coco y la embolada, hasta su estructuración y

⁹ Interior del noreste Brasileño.

mediatización ocurrida en Rio de Janeiro, a partir de sus principales artífices, Luis Gonzaga (1912-1989) y Humberto Teixeira (1915-1979).

Sobre el origen del término *baião*, en su libro "*A sociologia de um gênero: o baião*", Alves comenta:

"el término *baião* deriva de la palabra baiano, proveniente de danzas y festejos existentes en el interior de la Bahia, durante el siglo XIX. Los principales trabajos que tuvieron este género musical como objeto empírico acontecieron, en gran parte, en una cierta esencialización de las principales singularidades que constituyen el *baião*. Entre ellas, abundan las incertidumbres acerca de la ancestralidad del género, que, según investigadores, como *Câmara Cascudo*, proviene del maracatu africano, del compas y del ritmo de la viola de los cantadores populares " ALVES (2017).

A partir de dichas palabras podemos suponer que el género del *baião* es el resultado de la confluencia de una serie de ritmos, al absorber el coco y el maracatu, las métricas de poesía de embolada y los punteos de viola caipira, todo compactado con sabiduría y sensibilidad por las manos de Luiz Gonzaga do Nascimento, después de tener años de experiencia en la música instrumental.

Partiendo de su constitución rítmico-melódica, el género se estableció en Rio de Janeiro, principalmente a partir de Luis Gonzaga (1912-1989) y Humberto Teixeira (1915-1979). Pero es fundamental mencionar otros referentes del género, como Zé Dantas (1921-1962), Jackson do Pandeiro (1919-1982), Ary Lobo (1930-1980) y Dominginhos (1941-2013).

Almir Côrtes (2012, p. 9) presenta al *baião* como una de las "matrices" constitutivas de la música instrumental brasileña contemporánea, junto al *choro* y al *frevó*. Côrtes sostiene que estos géneros funcionan como marcos estéticos y técnicos que han alimentado la producción instrumental a partir de la década de 1970, favoreciendo procesos de re-elaboración, hibridación e improvisación idiomática en el repertorio instrumental brasileño.

Históricamente, Côrtes sitúa el *baião* en la confluencia de prácticas rurales y procesos de mediatización urbana: su difusión nacional se consolidó especialmente durante las décadas de 1940 - 1950 a partir de la labor de intérpretes/compositores como Luiz Gonzaga, cuyo tratamiento estilístico contribuyó a fijar rasgos rítmicos y tímbricos que luego fueron reelaborados por intérpretes e instrumentistas urbanos. Esta genealogía

es usada por Côrtes para mostrar cómo el *baião*, aunque originario del noreste, devino en material movilizable para la música instrumental en distintos contextos urbanos.

En el plano estrictamente musical, Côrtes enfatiza que el *baião* no se reduce a un único “patrón rígido”: su estudio revela una pluralidad de patrones rítmicos y combinaciones tímbrico-percutivas (zabumba, triángulo, ostinatos) que dan lugar a variantes rítmicas dependientes del contexto, del intérprete y de la instrumentación. Esta idea subraya que el *baião* es estructuralmente heterogéneo y que su identificación en arreglos o transposiciones instrumentales requiere atención a combinaciones específicas de acento, ostinato y articulación, más que a un único esquema métrico-rítmico.

Côrtes (2012, p. 35) también aborda el uso del *baião* en la práctica de la improvisación idiomática¹⁰. En su tesis propone ejercicios y procedimientos para incorporar patrones y células rítmicas del *baião* en la improvisación, demostrando cómo esos materiales pueden funcionar tanto como base para variación melódica como para generar contratiempos y polirritmias en contextos de música instrumental. Desde su perspectiva pedagógica, el *baião* ofrece recursos específicos, células ostinato, acentos desplazados, arpegios con color mixolidio, que permiten a los intérpretes desarrollar vocabularios improvisatorios con identidad estilística.

Finalmente, Côrtes articula una lectura cultural, donde el *baião* es presentado no sólo como un conjunto de rasgos técnicos, sino como un repertorio cargado de significados identitarios y de procesos de circulación (migración, radio, industria discográfica) que explican su presencia en la música brasileña de concierto e instrumental. Esa doble condición —material técnico para la improvisación y signo cultural— hace del *baião* un recurso especialmente fértil para arreglos contemporáneos que buscan dialogar con la tradición y la innovación.

¹⁰ Concepto desarrollado por Derek Bailey en su libro: "Improvisation: Its Nature and its practice". A través del cuál, Côrtes lo utiliza para dar sentido a la idea de que en la improvisación se utilizan elementos y procedimientos específicos para cada improvisar en cada estilo. En la jerga musical, se utiliza de forma informal improvisar con el "lenguaje del *choro*" o el "lenguaje del jazz".

CAPÍTULO II: ELEMENTOS ESTÍLISTICOS DEL BAIÃO Y DEL CHORO PRESENTES EN EL ARREGLO DE ZÉ PAULO BECKER

Tanto el *baião* como el *choro* son representados por padrones estilísticos, cadencias armónicas y gestos melódicos que los caracterizan. En esta sección presentaremos sus padrones ritmicos principales y sus gestos melódicos.

2.1 PADRON RÍTMICO DEL CHORO EN LA GUITARRA

El maxixe surge como danza, entre las camadas más pobres de Cidade Nova, Rio de Janeiro, en la segunda mitad del siglo XIX. "El propio nombre *maxixe* era usado en aquel tiempo para todo lo que fuese juzgado de última categoría. Tal vez porque el *maxixe*, que es un fruto comestible de una planta rastrera, fuese común entre las chacras y los jardines de los antiguos manglares de *Cidade Nova*, donde nació la danza e también allí, no tendría gran valor." (TINHORÃO, 1974, p.59) La primera danza urbana y genuinamente *brasileña* que representó la manera más libre de bailar los géneros de la época, principalmente la polca, la schottisch e la mazurca. De esta unión, primeramente de la danza y después de la música, pasó a ser considerado un género musical.

Al comienzo, cuando el género todavía no se había formado, se componía únicamente la música, sin letra. Solamente después ella fue se agregando al *maxixe*, transformandola en una característica importante, debido a su presencia marcante en teatros de revista y operetas, que cargaban con versos con doble sentido o hasta palabras maliciosas para determinada escena. Así es que los compositores de *maxixes* para teatros, como por ejemplo Chiquinha Gonzaga, en muchas ocasiones construían este género encima de letras que interferían en la forma y estructura musical, aunque al mismo tiempo, tenían que respetar el esquema compositivo de la cuadratura de estrofas, además de que el estribillo debía estar construido en versos y música que lo hicieran popular. Comentando sobre el *maxixe*, Bartoloni dice lo siguiente:

"Es de carácter más vivo que el tango o el choro. Fue por mucho tiempo exponente de nuestra danza urbana, cediendo lugar al samba, debido tal vez a su coreografía complicada, difícil y exagerada. Era danza de salón, de par unido, exigiendo extrema agilidad en los pasos y figuras rápidas, movilidad del cuadril, tanto en figuras de danza como invenciones de los bailarines. El maxixe danzado por profesionales, en los cabarés, era considerado una danza gimnástica." (BARTOLONI, 2000, p.302-303).

Como ejemplo, vamos a analizar el tango brasileiro de Chiquinha Gonzaga, Gaúcho, más conocido como O Corta Jaca. Lira (1938, p. 253) presenta la siguiente definición para el maxixe: "Estilización brasileña con aprovechamiento del *batuque* de los negros, el *maxixe* es pura danza tropical". Por ser una danza de carácter lúdico y sensual; fué objetivo de prejuicios y gran parte de la sociedad la consideraba indecente, lo que motivó a que se le diera el sobrenombre de "Tango Brasileiro" para que la sociedad lo aceptara con mayor facilidad.

GAÚCHO

O Corta-Jaca de CÁ E LÁ
Tango Brasileiro

Francisca Gonzaga (1847-1935)

The musical score for 'Gaúcho' is presented in two systems. The first system, labeled 'Piano' and 'Batuque', shows a rhythmic accompaniment in 2/4 time. The chords are Dm and A7/E. The second system, labeled 'Canto', shows a vocal line starting at measure 5, with chords Dm and A7/E. The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 2/4.

Figura 2 - Gaúcho (también conocida como Corta-Jaca), Composición de Francisca (Chiquinha) Gonzaga. Fuente: Sitio oficial de Chiquinha Gonzaga.¹¹

¹¹ https://chiquinhagonzaga.com/acervo/partituras/gaucho_ca-e-la_piano_cifra.pdf

Corta Jaca es considerado un *maxixe*, porque posee una melodía, formada principalmente por una figura de pausa de semicorchea seguida de tres semicorcheas (imitando a los instrumentos de percusión). En la introducción, resalta la melodía en la línea del bajo como el tema (característica típica¹²), y en la melodía, la figura de "garfinho"¹³ y las semicorcheas, son otras características del género.



Figura 3 - Introducción del Tango brasileño - Corta-jaca (Chiquinha Gonzaga)

Marco Pereira (2007), comenta que chorinho es una denominación cariñosa que se le da al *choro* que tiene un andamento más rápido. Durante algún tiempo el *choro* más saltitante, también tuvo el nombre de "*choro sapeca*". El tratamiento informal de las cosas en diminutivo, comenta Marco, es normal del cotidiano brasileño, y es realizado sin ninguna intención peyorativa.

Un *choro* que presenta dichas características es Tico-tico no fuba.

CHÔRO SAPECA Música de ZEQUINHA ABREU
Letra de EURICO BARREIROS


Arranjo para Violão de ISAIAS SAVIO

VIOLÃO

Ponticello

Figura 4 - Tico-Tico no Fubá - Música de Zequinha de Abreu, Letra de Eurico Barreiros. Fuente: Arreglo de Isaias Savio.

¹² La línea de bajo está relacionada no sólo con el baião, sino también con el "lundu", tango y milongas de Arg.

¹³ La traducción de *garfinho*, sería tenedor en diminutivo. Designación popular debido a su similitud con la figura rítmica sincopada de semicorchea-corchea-semicorchea (). Este concepto se presenta en la página 86-87 de la disertación de Mestrado da Mathilde Tania Fillat titulado: "O violino na música popular-brasileña: recursos técnico-interpretativos em Ricardo Herz e Nicolas Krassik".

Poseé un andamento acelerado, el bajo en negras y una melodía en semicorcheas o el clásico "garfinho" brasileño (formado por semicorchea, corchea, semicorchea). En este arreglo de Isaias Savio, lo subtitula como "*choro sapeca*", como ya fué mencionado anteriormente por las cualidades de andamento acelerado.

Otro *choro* que representa características similares es *Brasileirinho* de Waldyr Azevedo, que se ha convertido en un himno del género.

Brasileirinho

Waldyr Azevedo

Figura 5 - Brasileirinho - Waldyr Azevedo. Fuente: CESAR (2010, p. 76)

El Samba *choro*¹⁴ nace de la fusión de los aspectos rítmicos del samba, con el lenguaje del *choro* tradicional. Con la obra de Jacob do Bandolim e K-Ximbinho nos años 40s e 50s. Por un lado, la instrumentación es una fusión donde combina los instrumentos clásicos del *choro*, como flauta, cavaquinho, guitarra de siete cuerdas y pandeiro, sumados a instrumentos clásicos del samba como son la cuíca, el surdo, el agogó y el repique. Generalmente tienen un ritmo más lento que el *choro* tradicional, pudiendo ser cantado o instrumental, Marco Pereira (2007, p.40).

Dicho autor, comenta como los músicos brasileños aprendieron de la música de los Estados Unidos, debido a su influencia cultural avasalladora en la post guerra. Esa influencia americana, con énfasis en el jazz y combinada con las innovaciones de los franceses Debussy (1862 - 1918) e Ravel (1875 - 1937), tuvo un reflejo considerable de contenido armónico y melódico en las nuevas canciones populares. El guitarrista

¹⁴ El *choro* sambado surge a partir de la actuación de Benedito Lacerda e posteriormente Jacob do Bandolim. (ARAGÃO, 2013, p.147)

brasileño (*violonista*), que más utilizó de estas inovaciones fue Anibal Augusto Sardinha, popularmente conocido como *Garoto* (1915 - 1955). Garoto fué un gran talento musical y se tornó responsable por una significativa transformación en el instrumento, incorporando elementos del jazz y la música erudita en su obra. Su especial contribución fue como compositor de repertorio violonístico. Cabe destacar su relación con Radamés Gnattalli (1906 - 1988), contemporáneo que compartía las mismas influencias.

Con Pixinguinha (1897 - 1973), el *choro* pasó a asimilar elementos del *maxixe* y del samba. Aquí nació el *samba-choro*, que Marco Pereira lo representa en su libro de "batidas *brasileñas*" de la siguiente forma:

Samba-choro

The image displays two staves of musical notation for a Samba-choro piece. The top staff begins with a tempo marking of $J = 120$ and a 2/4 time signature. Above the staff, four guitar chord diagrams are provided: G, G6/D, Am7¹¹, and D7⁹. The bottom staff continues the musical notation, with two more guitar chord diagrams: G and G6/D. The notation includes various rhythmic patterns and chord changes characteristic of the Samba-choro style.

Figura 6 - Referencia de Samba-choro . Fuente: Libro de Marco Pereira, "Ritmos Brasileiros" (2007).

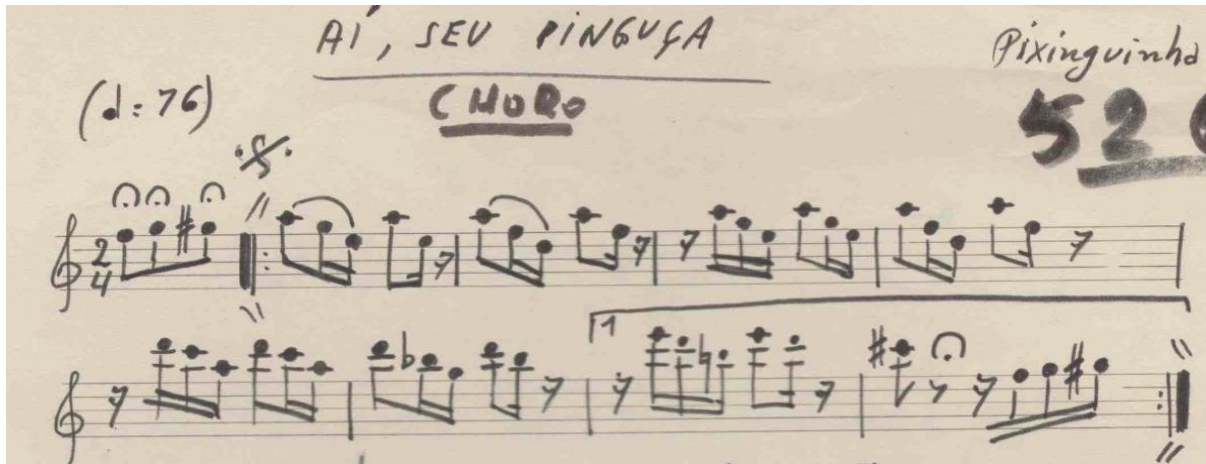


Figura 7 - Aí, Seu Pinguça! - Pixinguinha. Fuente: Instituto Moreira Salles.¹⁵

Este ejemplo de Pixinguninha, posee las características de un samba *choro*. En la grabación del disco "Gente da Antiga"¹⁶, se siente el condimento más sambado a partir de la clave de samba presente, y claro el *pandeiro* acompañando las semicorcheas con el swing característico.

Cabe destacar la obra de Jacob de Bandolim y su conjunto "Epoca de oro", particularmente su disco "*Vibrações*". Donde varias músicas tienen esta característica del *choro* más lento y con un swing más sambado, entre ellas destaco, "*lamentos*", "*receita de samba*" entre otras.



Figura 8 - *Vibrações* - *choro* de Jacob do Bandolim (1964). Fuente: CESAR (2010, p. 46)

¹⁵ Site oficial: <https://pixinguinha.com.br/sheets/ai-seu-pinguca/>

¹⁶ Gente da antiga, es un disco icónico de 1968, que reúne a los maestros de la música brasileña, Pixinguinha (1897 - 1973), Clementina de Jesús da Silva (1901 - 1987), João Machado Guedes (1887 - 1974). Referencia: <https://www.youtube.com/watch?v=NFNhLkhs7M&list=PLSRZ-n6cfuXJk5jYImpE8mJct-zZnfgEE&index=1>.

2.2 PADRÓN RÍTMICO DEL BAIÃO

Los principales elementos rítmicos de la batida del *baião* están representados por la *zabumba* y el triángulo. En este último, su toque tiene la particularidad de acentuarse en la tercera semicorchea, pero manteniendo un ritmo constante de semicorcheas. Por otro lado, la *zabumba* tiene un toque que se realiza en el cuero que se encuentra por cima, con un sonido grave que marca el tiempo uno, y la cuarta semicorchea es acentuada. A su vez, tiene el toque de nota muerta realizado por la baqueta, conocida en el popular brasileiro como "*bacalhau*"¹⁷, que se toca con la otra mano y por debajo del instrumento. Los dos toques de instrumento están representados en la figura que sigue; cabe destacar que los músicos acompañadores marcaran los graves acompañando el toque de la *zabumba*.

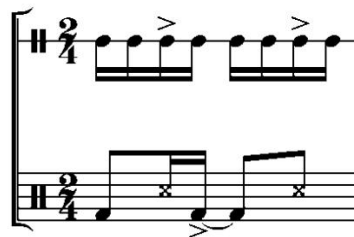


Figura 9 - Toque de triángulo (arriba) y *zabumba* (abajo). Fuente: CÔRTEZ (2012, p.197).



Figura 10 - Ritmo de *baião*, generalmente realizado por el bajo o como acompañamiento. Fuente: Levadas Brasileiras para violão, BECKER (2013, p.23)

¹⁷ Bacalhau: Aquí se hace referencia, a la baqueta que generalmente se utiliza para tocar la *zabumba*. Tradicionalmente está hecha de tiras de bambu y percute en la piel en respuesta al instrumento, construyendo así su textura polirrítmica con el fraseado de la piel al tocarla, ejecutado por la baqueta con toques sueltos y presos. TEIXEIRA (2006, p.21)

2.2.1 Padrón rítmico del *baião* en el arreglo de becker

En el arreglo de Becker, podemos percibir que el bajo realiza un ostinato rítmico apoyándose en los graves del toque de la *zabumba* y las voces agudas de la guitarra, hacen el relleno de semicorcheas, respetando la rítmica de 8 semicorcheas (con variaciones), del triángulo, de la siguiente manera:



Figura 11 - Ejemplo de relleno con notas del acorde. Fuente: Levadas Brasileiras para violão, BECKER (2013, p.23)



Figura 12 - Otro ejemplo del toque (batida) de *baião*, en los compases del 121 al 124, del arreglo de Becker. Fuente: Becker, José Paulo - Violão Brasileiro, 40 Peças para Violão (2020)

2.3 RECURSOS MELÓDICOS DEL BAIÃO

2.3.1 Arpeggio mixolidio

Un ejemplo característico de este recurso, lo encontramos en la composición del mayor representante de este género *nordestino*, Luiz Gonzaga, con su música titulada "*baião*". La música comienza con una *tríada mayor*, con *séptima menor*. En este caso

representado en la tonalidad de *fa mayor*; *fa*, *la*, *do* y *mib*, acentuando la séptima menor del acorde en el tiempo fuerte.



Figura 13 - Introducción de *baião* (Luiz Gonzaga). Fuente: CÔRTES (2012, p.204).

CÔRTES (2012) menciona que el uso del arpeggio mixolidio es recurrente en el *baião*, particularmente haciendo énfasis en los tiempos fuertes, con en la *séptima* y la *tercera* de cada acorde.

En la figura 14, Becker utiliza el recurso del arpeggio mixolidio, sobre el V grado. La melodía parte de un *si*, la tercera de *sol con séptima menor* y resuelve en *mi*, la tercera de *do mayor*.

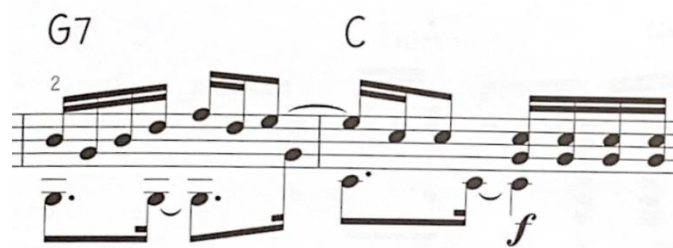


Figura 14 - Compás 67-68 del arreglo de Becker. (Durante la sección de improvisación). Fuente: Becker, José Paulo - *Violão Brasileiro, 40 Peças para Violão* (2020)



Figura 15 - Compás 57 del arreglo de Becker (Durante la sección de improvisación). Fuente: Becker, José Paulo - *Violão Brasileiro, 40 Peças para Violão* (2020)

En la figura 15, Becker reposa sobre la tercera en el tiempo fuerte, luego realiza un arpeggio ascendente para llegar con el *sol* (séptima del acorde) al otro tiempo fuerte del compás.

2.3.2 Patrones de sextas y terceras armónicas:

A continuación presento "Asa Branca" compuesto por H. Teixeira y Luiz Gonzaga, en la versión del arreglo elaborado por Paulo Bellinati. Aquí observamos que ya desde la anacrusa, utiliza el recurso de armonización por terceras característico del estilo.

Asa Branca
(BAIAO-TOADA)

Arranjo
p/ VIOLA
Paulo Bellinati

**H. TEIXEIRA
L. GONZAGA**

Figura 16 - Introducción de Asa Branca (Luiz Gonzaga e H. Teixeira) - Fuente: Arreglo de Paulo Bellinati

Otra referencia en el repertorio de Gonzaga, es en su composición "ABC do Sertão", que utiliza las terceras armónicas a partir del compás 7 al 12.

Figura 17 - Introducción de "ABC do Sertão" de Luis Gonzaga e Zé Dantas. Fuente: CÔRTEES (2012, p.195)

Un ejemplo de las sextas armónicas, lo encontramos en la grabación de 1952 de Asa Branca, de Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira, donde en los tiempos fuertes de los compases toca la tercera y quinta o tónica.

Figura 18 - Introducción melódica de Asa Branca, de Luis Gonzaga y Humberto Teixeira, grabación de 1952. Fuente: CÔRTEES (2012, p.196).

Côrtes (2012), hace incapié en el recurso del *baião*, el uso de terceras y sextas armónicas. A continuación presento dicho recurso presente en el arreglo de Becker.

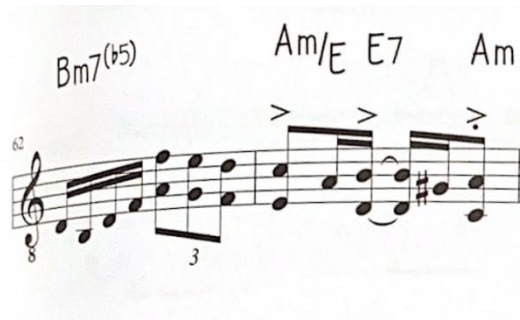


Figura 19 - Compases 62 y 63 del arreglo de Becker. Fuente: Becker, José Paulo - Violão Brasileiro, 40 Peças para Violão (2020)

Aquí Becker utiliza las sextas armónicas para traer la referencia a la cultura raíz de la canción, ya que viene de una sección instrumental cargada de muchas semicorcheas, donde predomina una coloración melódica más allegada al *choro*. Al llegar al acorde, Si semi-disminuido, es donde utiliza dicho recurso generando un adensamiento textural y resuelve la melodía respetando la cadencia original.

2.4 RECURSOS MELÓDICOS DEL CHORO EN EL ARREGLO DE BECKER

Siguiendo el criterio establecido por Almada (2006), podemos iniciar estableciendo que una nota cualquiera de una melodía, se puede relacionar de tres maneras distintas con el acorde. La primera, es que sea parte del acorde, otra es que sea una inflexión melódica; y la última, una tensión armónica (9nas, 11nas, o 13nas). Este último caso, es casi inexistente en *choros* tradicionales y como las notas de la estructura del acorde no traen nada nuevo para comentar, pasaré a explicar el comportamiento de una inflexión.

Una nota ejerce el papel de inflexión cuando dos condiciones son observadas: primero, que la nota no pertenece a la estructura del acorde que acompaña y segundo, cuando la nota resuelve a una nota armónicamente estable del acorde.

2.4.1 Bordaduras

Las bordaduras se caracterizan por tener una duración corta, por acontecer en una posición métrica débil y por dejar una nota del arpeggio y volver a ella, Almada (2006).

A continuación les presento un trecho del clásico *choro* de Zequinha de Abreu, "Tico-tico no fubá", donde se realizan dos bordaduras completas, una ascendente y una descendiente, generando un grupetto. (repite el recurso tres veces, señalado en la figura 20)



Figura 20 - Primera frase de "Tico-tico no fubá" (Zequinha de Abreu). Fuente: CÔRTES, 2012 (p. 118).

A continuación se presenta una comparación entre la melodía original de Sivuca y la misma sección del arreglo de Becker.

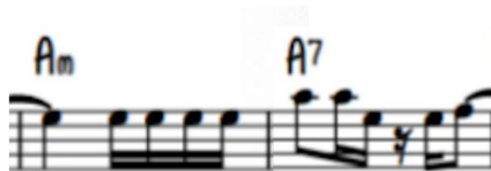


Figura 21 - Partitura de la versión original de Sivuca: Compases 33 - 34. Fuente: Partitura elaborada por el pianista Salomão Soares, disponibilizada en su site oficial.



Figura 22 - Compases 16 - 17 del Arreglo de Becker. Fuente: Becker, José Paulo - Violão Brasileiro, 40 Peças para Violão (2020)

Zé Paulo utiliza el recurso de bordadura doble sobre la nota *mi*, para dar una coloración extra a la melodía, adiciona las notas *re#* y *fa* como elaboración melódica.

Otra sección donde acontece el uso del mismo recurso, es en los compases 18 y 19 del arreglo de Becker. A partir del cuál, a modo de comparación presento en la figura 24 el arreglo original de Sivuca.



Figura 23 - Compases 43 - 44 de la música original de Sivuca. Fuente: Partitura elaborada por el pianista Salomão Soares, disponibilizada en su site oficial.

Aquí resalta el *do#*, como bordadura del *re* y luego un cromatismo ascendente hasta el *sol* de la melodía en el próximo acorde. El poder de los cromatismos reside en brindar la textura característica del *choro* y de esta manera realza el valor del arreglo en su totalidad.



Figura 24 - Compases 18 - 19 del arreglo de Becker. Fuente: Becker, José Paulo - Violão Brasileiro, 40 Peças para Violão (2020)

2.4.2 Apoyatura

Según Carlos Almada (2006), es un recurso característico basado en utilizar notas que no pertenecen al acorde, en los tiempos fuertes, que generalmente son resueltas de forma descendente. También es importante mencionar que no recibe preparación, o sea que se produce después de una pausa o un salto.

Un ejemplo presente en el *choro* "Nossa amizade" de Carolina C. de Menezes e Everardo Baia, podemos percibir en el cuarto compás, la nota *sol*, sobre el acorde de *fa mayor* que es resuelta descendiendo hacia su tónica.



Figura 25 - *Choro "Nossa amizade"* Carolina C. de Menezes e Everardo Baia. Fuente: Diversos, O Melhor de Choro Brasileiro vol. 1. (1997, p.54)

2.4.3 Suspensión

La suspensión se caracteriza por acontecer siempre en tiempo fuerte, siendo preparada por la misma nota en el compás anterior, y tendiendo a ser resolvida de forma descendente.

Un ejemplo de suspensión, se encuentra en la música *Lamentos de Pixinguinha*, donde se anticipa la 9na como lugar de llegada, el sol# sobre el acorde de fa# con séptima menor; y lo mismo ocurre con la 9na del acorde de mi con séptima menor y novena, donde el fa # es suspendido, compas 42/43.



Figura 26 - *Lamentos - Pixinguinha*; Compases 41 - 43. Fuente: CÔRTEZ, 2006 (p. 45).

2.4.4 Anticipación

Como su nombre lo indica, anticipa rítmicamente una nota que hace parte del acorde que se encuentra en el compás siguiente. El autor menciona que a pesar de no ser tan común en *choro*, siempre que surge es resultado de la idea rítmico-motívica vigente en ese caso específico, Almada (2006).

A continuación les presento un ejemplo de anticipación, en la composición de Pixinguinha e Benedito Lacerda, *"Ingenuo"*. La última semicorchea del segundo compás anticipa la tercera, del acorde de Si mayor. De manera similar, en la última semicorchea del quinto compás, sobre el sib, toca un do#, anticipando la tercera del acorde de la mayor.

Figura 27 - Ingenuo de Pixinguinha e Benedito Lacerda. Fuente: Songbook Choro Almir Chediak (2011)

Otro ejemplo de anticipación, se encuentra en el *choro* de *Dilermando Reis*, "Bingo". Identificamos dos suspensiones, en el compás 2 y 3. Primero se suspende el *do#*, que es la quinta del acorde de *fa#* y por otro lado, el *re sostenido* que se suspende es la tercera del acorde de *si siete*.

Figura 28 - Bingo de Dilermando Reis. Primeros 3 compases con anacrusa. Fuente: Diversos, O Melhor de Choro Brasileiro vol. 1. (1997, p.54)

A continuación se presenta un ejemplo de anticipación, inserido por Zé Paulo Becker, en la sección de improvisación. El *re* del final del compás primer compás es anticipado, al igual que el *mi*, que pertenece al acorde de *do mayor*, en el último compás.

Figura 29 - Compases 65 al 68 del arreglo de *Feira de Mangaio* de Zé Paulo Becker. Fuente: Becker, José Paulo - *Violão Brasileiro, 40 Peças para Violão* (2020)

2.4.5 Campanela

La campanela es una técnica considerada idiomatismo de los instrumentos de cuerda. La misma consiste en una línea melódica realizada con una alternancia de cuerdas sueltas y presas, o mismo en cuerdas diferentes. La intención es de crear un efecto de resonancia y *sustain* del sonido. (como si fuesen campanas).

Un ejemplo de campanela en el repertorio de *choro* popular, lo podemos encontrar en *Apanhei-te Cavaquinho* de Ernesto de Nazareth. En la partitura colocan "deixar soar", para aclarar que dejen sonando las cuerdas todo ese tiempo. Podemos ver como aplica el recurso de la nota *mi* con cuerda suelta y las otras notas pulsadas.



Figura 30 - Compás 86-88 *Apanhei-te: Cavaquinho* (Ernesto Nazareth). Fuente: CÔRTEZ, 2006 (p. 45).

Otro ejemplo de campanela lo encontramos en la pieza *Brejeiro* de Ernesto de Nazareth.



Figura 31 - Compases 25 - 29 de *Brejeiro* de Ernesto de Nazareth. Fuente: CÔRTEZ, 2006 (p. 45).

A continuación, les presento un ejemplo de campanela en el arreglo de Becker, sobre la melodía de la introducción original de Sivuca. Dicha digitación se realiza con cuerdas sueltas y pulsadas, generando una sonoridad característica del estilo y facilitando la ejecución en la guitarra, al mismo tiempo.

Cabe destacar que el propio Becker menciona en la entrevista¹⁸ que a él le parece el gran hallazgo del arreglo, la introducción con campanela, ya que, en sus palabras, le brinda la intención musical correcta a la música. Este trecho de campanela será analizado con más profundidad en el siguiente capítulo.



Figura 32 - Compases 24-25 del arreglo de Becker. Fuente: Becker, José Paulo - Violão Brasileiro, 40 Peças para Violão (2020)

2.4.6 Aproximaciones cromáticas

Las aproximaciones cromáticas son un recurso musical que implica utilizar notas fuera de la escala o acorde principal para dar un sonido más expresivo y emotivo a las melodías. Este recurso es bastante utilizado en el *choro*. A continuación, podemos observar este recurso en la composición de Waldir Azevedo, *Brasileirinho*. En la parte "A", casa 2, sobre el acorde de *re con séptima menor*, Waldir Azevedo utiliza notas que no son parte del acorde. (como *fa natural*, *mi#*)



Figura 33 - Waldir Azevedo de Brasileirinho (Parte A, casa 2, compases 9 - 11). Fuente: CESAR (2010, p. 76)

Otro ejemplo interesante de aproximaciones cromáticas se encuentra presente en el clásico de Jacob do Bandolim, *Vibrações*. En el compás 8 de la melodía original, podemos observar como sobre un acorde de *re menor*, Jacob realiza una línea cromática descendiente desde la nota *do* hasta *sol#*.

¹⁸ Ver apéndice A de este trabajo. (p.57)



Figura 34 - Vibrações de Jacob do Bandolim (compases 8-10). Fuente: Classics of the Brazilian Choro – You are the Soloist! (2011)

2.5 IDIOMATISMOS COMPARTIDOS

Una de las características rítmicas que el *choro* y el *baião* comparten con otras manifestaciones eruditas y populares de la cultura occidental, es el uso del recurso del dislocamiento métrico y prosódico de la anacruza y el compás acéfalo. Tanto la anacruza como el compás acéfalo, son considerados recursos de improvisaciones idiomáticas en ambos géneros, CÔRTES (2012, p. 70).

Con respecto a las características melódicas que coinciden entre el *choro* y el *baião*, en términos generales, podemos comentar que las líneas melódicas de estos, están compuestas por arpegios intercalados por pasajes diatónicos y cromáticos. A pesar de que sea posible encontrar algunos contornos melódicos específicos en cada género, en general poseen una construcción bien similar, CÔRTES (2012, p. 71).

Los arpeggios presentes en ambos estilos son: *mayor, menor, mayor con sexta acrescentada, menor con séptima menor y disminuido*. Las escalas presentes en ambos estilos son: *diatónicas mayores/menores, menor melódica/harmónica y cromática*. A pesar del *baião* contar con la particularidad del uso mixolidio y dórico, como ya fué mencionado anteriormente.

CAPÍTULO III: ARREGLO DE LA MÚSICA "FEIRA DE MANGAIO"

Desde el comienzo del arreglo podemos percibir que Zé Becker, utiliza recursos específicos con el objetivo de conseguir un arreglo de guitarra único, híbrido entre el *choro* y la raíz de "*Feira de Mangaio*", el *baião*. A continuación, se pretende anunciar las características guitarrísticas aportadas por Zé Paulo Becker al arreglo.

3.1 TÉCNICAS ESPECÍFICAS DE GUITARRA

Becker mantiene la tonalidad de *la menor*, sugerida por Sivuca, lo que facilita el uso de cuerdas sueltas en el instrumento, característica de la guitarra erúdita, y a su vez, propone el uso de la campanela trayendo una sonoridad específica al arreglo.

Desde el comienzo del arreglo, Becker utiliza un rasgado descendiente con un movimiento alternado entre los dedos medio e indicador, con el objetivo de tocar varias cuerdas a la vez, sonar de forma más corposa y darle un mayor sentido al arreglo de guitarra solista. A esta técnica específica de guitarra, en la entrevista realizada a Zé Paulo Becker, él lo categoriza como "*raspadeira*". En la partitura vemos la referencia de "*simile*" indicando que continúe utilizando la *raspadeira* por todo el devenir del arreglo, al presentarse la oportunidad de tocar dos o tres notas en simultaneo en las cuerdas 1, 2 y 3.

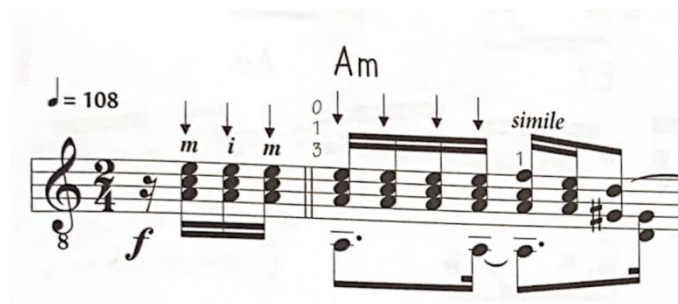


Figura 35 - Primeros compases del arreglo, utilizando la técnica de "*raspadeira*", rasgado descendiente realizado con dedos indicador y medio. En este caso, para dar cuerpo y facilitar el toque del arreglo en un andamento mayor. Fuente: Becker, José Paulo - *Violão Brasileiro, 40 Peças para Violão* (2020)

Becker utiliza varios recursos guitarrísticos para poder tocar la pieza en la velocidad que se propone, a continuación se demuestra el uso de la campanela, como ya había sido descrito anteriormente. Profundizando en el análisis, el encargado de la transcripción¹⁹, propone una digitación específica para guitarra lo que facilita su ejecución. Esto lo encontramos en el compás 24, la nota *mi* es tocada primero en cuerda suelta y luego con el dedo 2 en cuerda tres. De esta manera, se favorece el movimiento libre entre los dedos, o sea sin cruzamientos, obteniendo el resultado de tocar el fraseo melódico en un andamento acelerado y a su vez, tocar el ostinato de los bajos del *baião*, dándole una sonoridad corposa al arreglo, y a su vez bastante guitarrística. Según las propias palabras de Becker, "suena con la intención correcta"²⁰.

Figura 36 - Compases 24-27 del Arreglo de Becker, digitación numerada para mano izquierda para facilitar su ejecución. Fuente: Becker, José Paulo - *Violão Brasileiro, 40 Peças para Violão* (2020)

Un punto interesante que se presenta en el arreglo completo, es el ostinato del bajo, característico del *baião*. En las palabras de Becker: "El bajo es casi un ostinato y eso crea el efecto de que tiene dos guitarras. Porque es una independencia total de las dos voces." (Apéndice A, p. 61) Becker varía en dos toques principales para el bajo, donde la figura principal es corchea con punto y semicorchea, la cuál puede estar ligada a una negra o completar el compás de 2/4 con un silencio de negra.

¹⁹ Partitura del arreglo de Becker extraído de su libro: "Ze Becker: *Violão Brasileiro - 40 peças para violão*". Arreglo transcritto por: Diogo Carvalho. Edición y revisión musical: Ricardo Gilly.

²⁰ Ver apéndice A de este trabajo. (p.57)

3.2 ANÁLISIS DE LA SECCIÓN A

Además de las técnicas guitarrísticas de la "raspadeira" y de la campanela, algo bien característico del comienzo es el uso de semicorcheas para darle el cuerpo y la intención correcta al arreglo. En esta primera sección, lo curioso que se presenta es como en los momentos que la melodía no está cantando las semicorcheas, Becker coloca voces internas para no perder el flujo de la mano derecha y darle continuidad al movimiento de los dedos indicador y medio. (*raspadeira*)

Figura 37 - Primeros 3 compases del arreglo de *Feira de Mangaio* por Zé Becker. Fuente: Becker, José Paulo - *Violão Brasileiro, 40 Peças para Violão* (2020)

A continuación presento varios recursos de la primera sección, como el uso de cromatismos descendientes en el compás 12 y ascendientes compás 18 (figura 39).

Figura 38 - Compases 12 y 13 del arreglo de *Feira de Mangaio* por Zé Becker. Fuente: Becker, José Paulo - *Violão Brasileiro, 40 Peças para Violão* (2020)



Figura 39 - Compases 18 y 19 del arreglo de "*Feira de Mangaid*" por Zé Becker. Fuente: Becker, José Paulo - *Violão Brasileiro, 40 Peças para Violão* (2020)

Otro recurso para la elaboración melódica, son las bordaduras (la nota *re* en el compás 20) y el ascenso diatónico hasta la nota *Fa* en el compás 21.

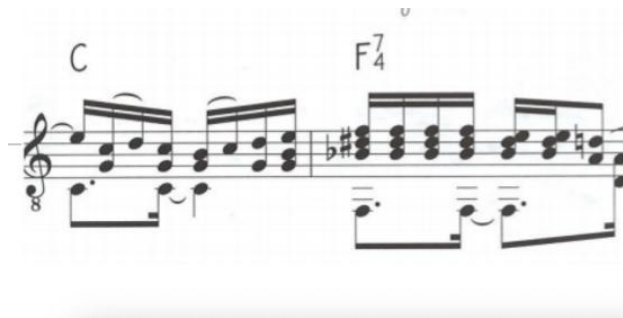


Figura 40 - Compases 20 - 21 del arreglo de *Feira de Mangaid* por Zé Becker. Fuente: Becker, José Paulo - *Violão Brasileiro, 40 Peças para Violão* (2020)

Un punto interesante a resaltar de la siguiente sección, es donde Becker no considera el acorde de *fa mayor* y *re menor* originales de la composición de Sivuca, que anteceden a la dominante, sino que realiza una rearmónización, donde reemplaza un acorde de *IV grado*, por un *IV SUS4*, para preparar la cadencia, el cuál es precedido por el acorde *sim7b5*, un *cadencial 6/4* y el *V grado* para resolver en el acorde de tónica.



Figura 41 - Arreglo de Sivuca - Variación armónica al relativo mayor. Fuente: Ver nota al pie.²¹

²¹ <https://irp.cdn-website.com/1a66c371/files/uploaded/Feira%20de%20mangaio%20edit.pdf>

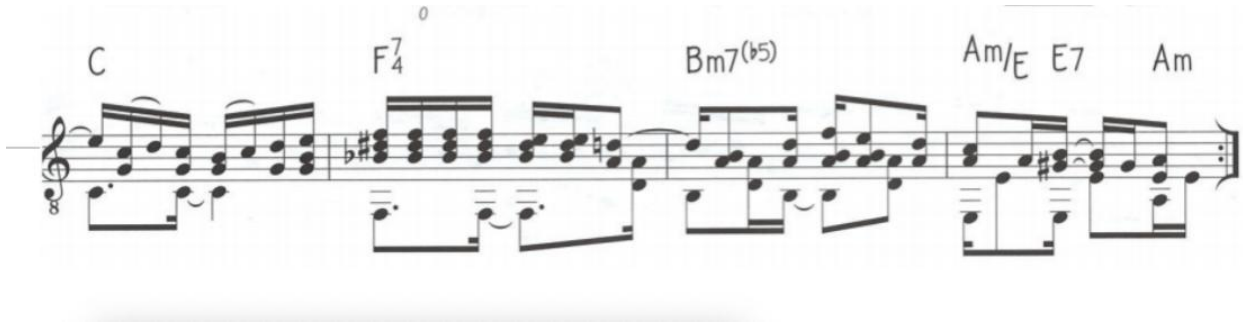


Figura 42 - Compáses 20 - 23 del arreglo de *Feira de Mangaio* de Zé Paulo Becker. Fuente: Becker, José Paulo - *Violão Brasileiro, 40 Peças para violão* (2020)

Como mencionado, en el compás 20, utiliza el recurso de bordaduras, el re, sobre el acorde de do, y nuevamente una escala ascendente diatónica hasta la nota tónica del acorde fa, con séptima y cuarta.

3.3 ANÁLISIS DEL SOLO INSTRUMENTAL

Para analizar la sección improvisada de Becker, la subdividiremos por segmentos, en donde se demostrará los recursos técnicos anteriormente presentados, tanto del *baião* como del *choro* por secciones. De esta manera se contempla presentar al lector el hecho de que Becker presenta su improviso por etapas.

Una información valiosa que comparte Becker en la entrevista realizada es que todo el solo está planificado de forma anticipada y escrito. Además de que Becker viene de una escuela de guitarra clásica, lo que refuerza el estudio con partitura y metrónomo, obteniendo así una limpieza de sonido y perfección en la interpretación.²² El propio Becker lo caracteriza como una composición dentro de la obra.

²² Referencia de: APÉNDICE A – Entrevista con Zé Paulo Becker, p.69.

Figura 43 - Compases 37 a 49 del arreglo de *Feira de Mangaio* de Zé Paulo Becker. Fuente: Becker, José Paulo - *Violão Brasileiro, 40 Peças para violão* (2020)

En el compás 40 comienza la sección de improvisación, con un carácter introductorio. En donde se utiliza el recurso de nota retenida²³ o sostenida, en este caso al aire, para aprovechar las cuerdas sueltas. A su vez, reduce el movimiento melódico a un semitono de distancia, entre las notas *la* y *sol#*, que acompañan armónicamente, respetando la armonía original, realizando dos compases del I grado y luego dos del V grado. Recalco en el compás 48, Becker enfatiza el toque de la *zabumba* del *baião* tocando la tónica y su octava, en una cadencia auténtica perfecta, dando un sentido conclusivo a esta primera instancia introductoria de la improvisación, el cuál será quebrado con una sección contrastante a la brevedad.

²³ El concepto de nota retenida, hace referencia a "nota presa" en portugués.

Figura 44 - Compases 46 a 61 del arreglo de *Feira de Mangaio* de Zé Paulo Becker. Fuente: Becker, José Paulo - *Violão Brasileiro, 40 Peças para violão* (2020)

Como mencionado, el compás 48 da inicio a esta segunda sección que quiebra la primera identidad simplista de la improvisación, manteniendo los bajos característicos del *baião*, sólo que ahora se presenta la recurrencia en varios de los elementos idiomáticos tradicionales que caracterizan ambos géneros:

- 1) El uso constante de semicorcheas, que puede hacer referencia tanto al swing del pandeiro en el *choro*, como al del triángulo en el *baião*.
- 2) Utiliza aproximaciones cromáticas en los finales de frases, (Compases 49, 53, 55, 56, 57)
- 3) En los tiempos fuertes, hay notas del acorde. (anticipación del 59 al 60)

Figura 45 - Compases 58 - 65 del arreglo de *Feira de Mangaio* de Zé Paulo Becker. Fuente: Becker, José Paulo - *Violão Brasileiro, 40 Peças para violão* (2020)

A partir del comienzo del compás 60 al 63, Becker transporta la melodía para el registro grave de la guitarra, sugiriendo la sonoridad de la guitarra de 7 cuerdas característica del choro. No es considerado una *baixaria*, ya que para ello precisa ser un contracanto melódico.

Al mismo tiempo, en el compás 62, se aproxima la cadencia final de esta primera sección del estribillo, por lo tanto Becker emplea el recurso de sextas diatónicas, característico del *baião* y de la música popular en general. Para a su vez rematar la cadencia con la frase final de la melodía original. Desde mi punto de vista, el arreglador demuestra toda su destreza, cautivando la escucha del oyente al traer una referencia de la melodía original, luego de haber atravesado la segunda sección "cromática" del solo (compás 48 - 60).

Al proseguir con nuestro análisis, observaremos una nueva sección de la improvisación, en la cuál Becker presenta varios elementos del *choro* y del *baião* a ser delimitados a continuación:

1) Aproximaciones cromática en los compases 64 y 65. En el compás 66 utiliza aproximaciones cromáticas más inusuales, de forma descendiente y luego ascendiente para llegar al compás 67.

2) Anticipación en el compás 65/66 (la tónica del acorde, nota *re*)

3) Ya en el compás 67, utiliza sobre el acorde de *sol con séptima menor*, un arpeggio mixolidio ascendiente, trayendo la referencia a la escala característica del

baião. A su vez, continua haciendo referencia melódica a la música original de Sivuca hasta el compás 71 donde concluye, por segunda vez, en la cadencia *Cad 64 - V7 - Im*.

Figura 46 - Compases 62 - 73 del arreglo de *Feira de Mangaio* de Zé Paulo Becker. Fuente: Becker, José Paulo - *Violão Brasileiro, 40 Peças para violão* (2020)

A partir del compás 72, comienza una nueva vuelta armónica de la música. Aquí Becker repite el recurso de la primera cuerda al aire, mantenida constantemente en *mi*, sólo que ahora para presentar una nueva textura, que luego irá a profundizar e indagar. Becker utiliza la técnica guitarrística de ligado descendiente, como recurso característico de esta nueva sección. Dicho recurso, es potenciado, a través del de la repetición, donde durante los cuatro compases de la frase que comienza en el compás 72, se repiten hasta el compás 80; el cuál es concluido con las cuatro notas cromáticas de la melodía original de *feira de mangaio*, que resuelven en la tónica (*la*). (en el compás 80) Dicha resolución es en tiempo fuerte, dando sentido conclusivo a la frase.

The image shows a musical score for guitar, measures 70-81. The score is in treble clef and shows a sequence of chords and melodic lines. Measures 70-73: Chords Bm7(b5), Am/E, E7, Am, Am. Measures 74-77: Chords A4, Am, E, Am, E, E7. Measures 78-81: Chords A4, Am, E, Am, E7(b9). The score includes dynamic markings 'p' and 'f', and fingerings 'm i m i'.

Figura 47 - Compases 70 - 81 del arreglo de *Feira de Mangaio* de Zé Paulo Becker. Fuente: Becker, José Paulo - *Violão Brasileiro, 40 Peças para violão* (2020).

A partir del compás 80, hasta el 88, continua profundizando la idea presentada a partir del compás 72, pero ahora retomando la técnica característica de este arreglo, la "*raspadeira*" como lo presenta Becker, técnica que se utiliza para la primera parte de la música. Además de ello, donde era una sola nota mantenida constantemente (*mi*), ahora para acrescentar la tensión utiliza de 2 a 3 notas, respetando la armonía del acorde.

The image shows a musical score for a Brazilian guitar (violão) piece. It consists of two systems of music, each with a treble clef staff and a bass line. The first system covers measures 82 to 85, and the second system covers measures 86 to 90. Chords are indicated above the staff: A4, Am, E, Am, E7(b9), and Am. Measure 88 is marked as the beginning of an improvisation section. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, along with fingerings and accents.

Figura 48 - Compases 82 - 90 del arreglo de *Feira de Mangaio* de Zé Paulo Becker. Fuente: Becker, José Paulo - *Violão Brasileiro, 40 Peças para violão* (2020).

El compás 88, delimita el comienzo del cierre de la sección de improvisación. Ésta comienza con cuatro semicorcheas de la nota *mi*, utilizando el recurso de repetición para captar nuevamente la atención de la escucha, llamando a un elemento conocido, como son las cuatro notas de la anacrusa del comienzo de la melodía principal (cantada).

A partir de dicho compás, se presenta una nueva textura, con una melodía caracterizada por notas de los acordes I y V grado; junto a sus tensiones; manteniendo el ostinato del bajo característico del *baião*. Esta frase concluye en el compás 95, cuando suena el acorde *mi con séptima menor*, y la melodía realiza el cierre característico del fraseo instrumental de *Feira de Mangaio* (compás 31).

Una característica a recalcar, es que Becker quiebra con la forma característica de improvisar en jazz respetando la forma, ya que en esta parte del su arreglo no vuelve a la parte B de la forma.

Figura 49 - Compáses 91 - 103 del arreglo de *Feira de Mangaio* de Zé Paulo Becker. Fuente: Becker, José Paulo - *Violão Brasileiro, 40 Peças para violão* (2020).

Ya desde el compás 96 al 103, Becker sorprende con otra melodía, ahora usando el recurso de terceras, el cuál si resuelve en el compás 104, donde toca el *la menor*. Este recurso de las terceras lo utiliza para traer nuevamente elementos del *baião*, ya que se está concluyendo la sección improvisada (más "chorada") y se vuelve al tema clásico del *baião* de *Feira de Mangaio*.

Y a su vez, como comenta Zé Paulo en la entrevista realizada, en el compás 103 se utiliza un recurso bastante característico del *choro*, que se caracteriza por tocar simultaneamente la 4# y la 5ta nota de la tonalidad (La menor) para crear tensión antes de volver al comienzo de la música (*tema*). Que según sus palabras, es un recurso bastante utilizado en las improvisaciones de Jacob do Bandolin. En el trabajo de Mestrado de Côrtes se analiza y trabaja a fondo dichas improvisaciones.

Ya en la retomada del tema, Becker utiliza nuevos recursos melódicos para no caer en los ya presentados anteriormente.



Figura 50 - Compases 111 - 112 del arreglo de "*Feira de Mangaid*" de Zé Paulo Becker. Fuente: Becker, José Paulo - *Violão Brasileiro, 40 Peças para violão* (2020).

En el compás 112, se utiliza una escala cromática descendiente, recurso que Becker comenta que escuchó en la grabación de Dominginhos, Sivuca & Oswaldinho no disco "*Cada um belisca um pouco*". (en el minuto 1:25 de la grabación).



Figura 51 - Fraseo melódico realizado en la grabación de Dominginhos, Sivuca & Oswaldinho, no disco "*Cada um Belisca um pouco*"²⁴. Fuente: Elaborada por el autor.

Ya en los compases 116 - 117, Becker sorprende con una nueva variación, utilizando aproximaciones cromáticas, notas de paso y apoyaturas.

²⁴ Link de referencia: <https://www.youtube.com/watch?v=WPCUPqU-30M>

The image shows a musical score for measures 115 to 118. Measure 115 starts with a double bar line and a slash, indicating a section change. The key signature is one flat (F major/D minor). Measure 116 is marked with the chord Am. Measure 117 is marked with Am and has a '117' below the staff. Measure 118 is marked with E7 and has a '118' below the staff. The final measure shown is marked with '11'. The score includes a treble clef, a 2/4 time signature, and various rhythmic values including eighth and sixteenth notes, and rests.

Figura 52 - Compases 115 - 118 del arreglo de "*Feira de Mangaio*" de Zé Paulo Becker. Fuente: Becker, José Paulo - *Violão Brasileiro, 40 Peças para violão* (2020).

Por último, me gustaría resaltar la coda, frase final del arreglo. Dicha sección se caracteriza por retomar el comienzo de la sección del solo improvisado. Representado en la segunda parte del compás 48 y comienzo del 49. Sólo que en este punto realiza aproximaciones a modo de postergar la resolución, hasta que finalmente concluye en el acorde de *la menor* en el contratiempo.

The image shows the final phrase of the arrangement. It begins with a treble clef, a 2/4 time signature, and a key signature of one flat. The first measure is marked with the chord Am. The melody consists of eighth and sixteenth notes. Fingering numbers (0, 3, 2, 4, 2, 1, 0, 2, 0, 4, 3, 2, 3, 1, 1, 1, 3, 1, 1) are written below the notes. The phrase concludes with a final Am chord in the contratiempo.

Figura 53 - Frase final del arreglo de "*Feira de Mangaio*" de Zé Paulo Becker. Fuente: Becker, José Paulo - *Violão Brasileiro, 40 Peças para violão* (2020).

CONSIDERACIONES FINALES

El presente trabajo de conclusión de curso pretendía como objetivo, analizar el arreglo para guitarra de "*Feira de Mangaio*", realizado por Zé Paulo Becker, buscando comprender de qué manera el diálogo entre los géneros *baião* y *choro* se manifiesta en su interpretación. A partir del estudio realizado, se constató que el arreglo integra elementos rítmicos, armónicos y melódicos característicos de ambos géneros, resultando en una propuesta que amplía los límites tradicionales de la música instrumental brasileña.

El análisis permitió identificar diversos recursos técnicos y expresivos empleados por Becker, tales como el uso de bordaduras, cromatismos, anticipaciones, además de técnicas de guitarra, como la "*raspadeira*" y la campanela. Estos elementos, combinados con un dominio técnico refinado, otorgan al arreglo una sonoridad rica y una expresividad particular que reflejan la madurez interpretativa del artista.

Asimismo, se evidenció que la fusión entre el *baião* y el *choro* en esta obra no ocurre de manera fortuita, sino que responde a un proceso consciente de investigación estética y musical. Becker logra equilibrar la rítmica marcada y la energía popular del *baião* con la sofisticación melódica y armónica del *choro*, creando un lenguaje personal que dialoga tanto con la tradición como con la contemporaneidad.

Este estudio también permitió reconocer la relevancia del violão brasileño como instrumento de síntesis cultural, capaz de representar identidades regionales y de articular géneros diversos en un mismo discurso musical. En la interpretación de *Feira de Mangaio*, Zé Paulo Becker reafirma la vigencia del violão como vehículo expresivo dentro de la música popular instrumental, mostrando que la técnica puede coexistir con la sensibilidad y la intuición artística.

En conclusión, se puede afirmar que el arreglo analizado constituye una obra de referencia dentro del repertorio moderno del violão brasileño. A través de su enfoque creativo y de su rigor técnico, Becker ofrece una nueva perspectiva sobre la obra de Sivuca y Glória Gadelha, contribuyendo al enriquecimiento del patrimonio musical de Brasil y a la reflexión sobre las posibilidades interpretativas del instrumento en el contexto académico y artístico contemporáneo.

REFERENCIAS

ALMADA, Carlos. A estrutura do *choro*: com aplicações na improvisação e no Arranjo. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.

ALVES, Elder P. Maia Alves. A sociologia de um gênero: *baião*. Maceió: IPHAN-AL, 2017.

ARAGÃO, Pedro. A polca é como o samba: uma tradição brasileira –interações entre polca e samba nas décadas de 1930 a 1950. In: ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA, João Pessoa, 2013.

BECKER, José Paulo. O Acompanhamento do Violão de 6 Cordas no *choro* a partir de sua Visão no Conjunto Época de Ouro. Dissertação de Mestrado, apresentada a Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro, 1996. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/26/dissert/278978.pdf>

BECKER, José Paulo. Levadas Brasileiras para Violão. (Rio de Janeiro, 2013)²⁵

BECKER, José Paulo. Violão Brasileiro, 40 Peças Para Violão. (Niteroi, Rio de Janeiro, 2020)

BORGES, Luis Fabiano Farias. Trajetória estilística do *choro*: O idiomatismo de violão de sete cordas, da consolidação a Raphael Rabello. Disponível em: <https://core.ac.uk/download/pdf/328105164.pdf>

CAMPOS RAMOS, Lucas De. O Violão de 6 cordas e as habilidades de acompanhamento no *choro*. Dissertação de Mestrado Profissional em Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, 2016. Disponível em: https://www.ceart.udesc.br/arquivos/id_submenu/739/lucas_campos_dissertacao.pdf

CÔRTEZ, Almir Barreto, Como se toca o *baião*: combinações de elementos musicais no repertório de Luiz Gonzaga (UNICAMP, Campinas-SP) 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pm/a/6sW6mgh4bZhTRngXKxnRygH/?format=pdf&lang=pt> Acesso em: 17 fev. 2025.

²⁵ Se considera también la página oficial de Zé Paulo Becker: <https://www.zepaulobecker.com.br/biografia>

<https://dicionariompb.com.br/artista/ze-paulo-becker/>

CESAR, Ana Cláudia. O cavaquinho na obra de Waldir Azevedo. Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2010.

CHEDIAK, Almir. Songbook: Choro [3 vol.]. Mário Sève, Rogério Souza e Dininho (Orgs.). Rio de Janeiro: Lumiar, 2009 e 2011.

CÔRTEZ, Almir Barreto Improvisando em música popular: um estudo sobre o *choro*, o frevo e o *baião* e sua relação com a música instrumental brasileira. 2012. Tese de Doutorado - Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Artes Campinas, SP. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/Busca/Download?codigoArquivo=483149&tipoMidia=0>

CÔRTEZ, Almir Barreto O estilo interpretativo do Jacob do Bandolim. 2006. Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Artes Campinas, SP. Disponível em: <https://repositorio.unicamp.br/Acervo/Detail/388773#:~:text=Texto%20completo-,PDF,-Exemplares>

DIEL DE CARVALHO MARTINS, David Rangel. Improvisação no *choro* segundo Chorões . (Dissertação apresentada ao Programa de PósGraduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Música). 2012 Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/AAGS-94XN4B/1/improvisa_o_no_choro_segundo_chor_es.pdf

DIVERSOS. O Melhor do Choro: 60 peças com melodia e cifras. [vol. 1, 2 e 3]. São Paulo: Irmãos Vitale, 1997, 1998 e 2002.

DOMINGOS VAZ, Carlos Giovanny. Arranjos para Violão Solo de Marco Pereira. Análise de Procedimentos. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música (do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia como requisito para a obtenção do título de Mestre em Música). Uberlândia-MG 2017. Disponível em: https://anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_2016/4001/public/4001-14302-1-PB.pdf -

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

KORMAN, Clifford. A importância de improvisação na História do *choro*. Anais do V Congresso Latino-Americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, 2004.

Disponível em:
<https://drive.google.com/file/d/0B3CBLYX406q2ZTRIUjR2NINJR0k/view?resourcekey=0-W3XdPkGL5bEIXuj3xFsSOg>

LIMA, Edilson V. de. O Baixo Cantante do *choro*: A Herança Viva da tradição Colonial Brasileira . Revista Número 22, 2006

LIMA REZENDE, Gabriel S. S. O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim: comentários à história oficial do *choro*. 2014. 443f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2014.

LIRA, Mariza. Brasil sonoro: gêneros e compositores populares. Rio de Janeiro: Ed. S. A. A Noite, 1938.

MAIA, Marcos da Silva e Nascimento, Hermilson Garcia do. Os ritmos do *baião* Fonográfico, Universidade Estadual de Campinas, Campinas-SP, 2019. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/337823623_Os_ritmos_do_baiao_fonografico_d_e_Luiz_Gonzaga

MARCÍLIO, Carla Crevelanti. Chiquinha Gonzaga e o Maxixe. 2009. 144p. (Mestrado em Música) – Instituto de Artes – PPGM, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2009.

MONTES, Daniel Guimarães. O violão de seis cordas e sua função nos conjuntos regionais de *choro* e samba - ESTREITANDO LAÇOS, Rio de Janeiro, 2013

Disponível em: <https://www.unirio.br/cla/ivl/cursos/danielmontes.pdf>

PEREIRA, Marco. Ritmos brasileiros. Rio de Janeiro: garbolights Produções Artísticas. 2007

SALEK, E. . A Flexibilidade Rítmico-Melódica na Interpretação do *choro*. Cadernos Do Colóquio, I. 2007. Disponível em: <https://seer.unirio.br/coloquio/article/view/11>

SILVA, Bruno Rejan. Improvisação na música popular brasileira Instrumental (MPBI): Aspectos da performance do contrabaixo acústico: Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Escola de Música e Artes Cênicas, 2011. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/teseserver/api/core/bitstreams/2a61a9a2-1428-4602-82b7-e366d9ee5cf9/content> -

TAVEIRA, Gadelha. Uma análise etnolinguística da Música "*Feira de Mangaio*" de Sivuca e Glorinha Gadêlha. Revista Interfaces, 2020
Recuperado de
https://revistas3.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/view/6072

TINHORÃO, José Ramos. Pequena história da música popular – Da modinha à canção de protesto. 2da. ed. Petrópolis: Vozes, 1974.

TEIXEIRA DA SILVA, Marcello. Oscar Bolão - Ensino de percussão e bateria brasileira, e seus pontos de contato com a vida acadêmica. Monografia de conclusão de Licenciatura na UNIRIO. Rio de Janeiro 2006

VERZONI, Marcelo Oliveira. Os Primórdios do "*choro*" no Rio de Janeiro. Tese de doutorado. Orientador: Prof. Dr. Nailson Simões. Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, Rio de Janeiro, 2000.

VITALE, irmãos. O melhor do *choro* brasileiro: 60 peças com melodia e cifras: 1º volume. -- São Paulo, 1997.

APÉNDICE A – ENTREVISTA CON ZÉ PAULO BECKER

Presento a continuación la transcripción íntegra de la entrevista realizada el 31/07/2025, en el contexto de la investigación para este TCC de forma remota (online) en portugués.

Entrevistador: Eduardo Martín Rozengurt (Eduardo)

Entrevistado: Zé Paulo Becker

Eduardo Martín Rozengurt: Um prazer conhecer de perto um pouco mais da sua trajetória e da sua carreira, agradeço pela oportunidade e pelo seu tempo.

Para começar, me conte da sua história com o violão e como chegou a escolher "*Feira de Mangaio*" para o seu primeiro álbum solo.

Zé Paulo Becker: Eu tive a minha iniciação no violão através do violão clássico e eu estudei violão clássico dos 10 aos 23 anos.

E bem violão erudito, por partitura, coisa e tal. E aí, eu comecei a me interessar pela música brasileira, e comecei a me interessar por um caminho no meio termo entre a música erudita e a música popular. Naquela hora, comecei a ter aulas com o Marco Pereira, toquei no grupo dele. Ele fez um quarteto, que era dois violões, baixo e percussão.

Eu fazia o segundo violão. Aquilo foi um aprendizado muito bom para mim, comecei a ter aulas com ele. E é um tipo de violão que eu admirei.

A primeira vez que eu vi um concerto dele, do Marco Pereira, eu falei, é isso que eu quero tocar. Porque ele fazia arranjos de Egberto Gismonti, fazia, tinha músicas, composições próprias. Então aquilo me encantou.

Comecei a estudar música popular com ele, a tirar muita música de ouvido, a ir nas rodas de *choro*. E aí o tempo foi passando e eu fui querendo gravar o meu primeiro disco. E aí foi engraçado, porque outro dia eu vi até uma colega falando, a Elodie, falando que um bom início para composição é você fazer arranjo.

E realmente foi esse caminho que eu segui. Eu comecei fazendo arranjos de temas para violão e aquilo, e aí eu tinha certa liberdade de que eu compunha, por exemplo, o improviso. O improviso era como se fosse uma variação, e então comecei a desenvolver o meu lado compositor através dos arranjos.

Então essa música, o *Feira de Mangaio*, eu acho que foi até um achado, porque nunca tinha visto ninguém fazer ela no violão solo. E eu me lembro até a primeira vez que eu mostrei, ao Marco Pereira. Quando ele ouviu, ele falou assim, que boa ideia!

Então, as vezes um disco, a escolha do repertório é muito importante. E aí eu pensei assim, como o primeiro disco, eu acho que eu vou escolher aquelas que eu acho as campeãs, assim. Modéstia à parte, eu acho que eu fui muito feliz na escolha do repertório, porque são grandes compositores. Esse disco tem o Guinga, tem o Chico Buarque, tem o Egberto Gismonti, Noel Rosa, Cartola, Djavan, Tom Jobim, então acho que o Ernesto Nazareth, Edu Lobo.

E aí então foi esse desafio de trazer para um violão solo uma música com tantos elementos. E também era um disco de violão popular, que eu preparei como um disco erudito, eu estudava aquelas músicas repetindo, repetindo, repetindo, com metrônomo, buscando uma limpeza técnica, mas sem perder a parte rítmica, sem perder a coisa do violão popular.

Eduardo: Que maravilha! Você lembra, como foi o processo de elaboração do arranjo? Quais foram as suas influências?. Você se lembra como foi esse processo?

Zé Paulo Becker: Esse arranjo, na verdade, eu não escrevi ele, depois foi um rapaz que tirou de ouvido e escreveu pra mim, porque eu não escrevi nenhum arranjo desse disco.

Eduardo: Mas tem que escrever, são maravilhosos todos!

Zé Paulo Becker: Pois é, mas aí teve um menino que escreveu pra mim. Ela parece uma coisa muito difícil, só que tem particularidades, por exemplo, ele é muito baseado nas formas da mão esquerda.

Então, muito do arranjo é feito em cima dos *shapes*, das formas de acordes. E aí, o que acontece é o seguinte, basicamente, pensa em duas vozes principais, a voz da melodia e a voz do baixo, que faz o ritmo, o ritmo do *baião*, e que se mantém a música inteira. E, com a forma do acorde, eu uso uma técnica de preencher. Aí é uma técnica de violão popular, de pegar mais de uma corda de baixo pra cima.

A mão direita pega duas ou três cordas. E até, às vezes, não tem importância se pega duas ou se pega três, você tá no mesmo acorde. Não precisa ser uma coisa tão exata. Então, você pode pegar a melodia junto com notas do acorde.

Mantendo esse ostinato do ritmo do *baião* no baixo, a colcheia pontuada, semicolcheia, pá, pá, pá, pá, esse ostinato fica a música inteira. Então, na exposição do tema, basicamente é isso, a melodia e o baixo, e a harmonia fica preenchida com as formas dos acordes mesmo.

Eduardo: Já que você mencionou aquela técnica da mão direita, queria aproveitar, porque eu já tinha uma pergunta respeito a essa técnica específica. Onde foi que você tirou esse recurso? Tem um estudo de Vila-Lobos, o estudo número 12, que ele utiliza essa técnica de rasguido. Então, queria saber se você tirou de lá, mas você falou que é mais do violão popular. Então, qual a sua referência a respeito?

Zé Paulo Becker: Eu acho que é mais do violão popular. Eu não me lembro de ter extraído de algum lugar, exatamente, para falar a verdade.

Na verdade, foi uma intenção musical, a busca de uma intenção musical, de resolver uma intenção musical, entendeu? Então, eu acho que o violão popular tem uma questão rítmica, que é muito importante. Então, foi a maneira que eu encontrei para solucionar essa questão rítmica. Se eu tocasse com as notas, ele ficaria atrasado. Então, não teria o mesmo impulso.

Eu já fazia isso, tinha uma peça do Garoto, que ela é escrita assim, com você tocando com a mão direita. O problema é que aí atrasa, e eu não queria isso. Da mesma maneira que o "*Feira de Mangaio*", esse ritmo, se eu fosse tocar as notas, ficaria preso. Então, foi a maneira que eu achei.

Eu acho que isso é do violão popular. E tem uma coisa, uma outra coisa, que é, com certeza, a música popular. Só que você sempre preenche em semicolcheia o que não tem melodia. Então ela fica sempre em semicolcheia, quando a melodia descansa, você tá preenchendo com notas da harmonia.

Então basicamente é isso, de preencher os espaços da melodia. E sempre com "I.M.", basicamente. Não, às vezes tem um La também.

Então, na exposição do tema, basicamente era isso.

Zé Paulo Becker: E aí, na hora do improviso, que é um improviso escrito.

Eduardo: Que ótimo. Eu ia te perguntar se você já chegou no estúdio com o improviso já escrito.

Zé Paulo Becker: Ah, sim, claro. Tudo muito estudado, tudo muito preparado. É tipo uma composição, uma variação escrita. E esse solo, basicamente, são duas vozes. O baixo quase um ostinato, essa coisa rítmica, eu até falo isso para os meus alunos, e isso é que dá uma sensação que parece que tem dois violões.

Porque é uma independência total das vozes. Como outras músicas desse disco, a música do Djavan (Fato Consumado) também, tem essa coisa de você fazer uma independência do polegar com os outros dedos. É que fica com uma vontade de ouvir também. Aqui é o único momento que tem que parar o ostinato porque a voz avança na voz do grave. Para a baixaria, exatamente. É o único momento que sai daquele ostinato.

Mas não tem problema, porque a gente já ouviu aquilo tanto que continua. E também porque tem o auxílio da percussão. Então dá aquela sensação que aquela ideia está continuando.

Mas assim, hoje em dia eu toco essa música diferente. Em geral eu toco com banda, aí eu improviso mesmo. O improviso é improvisado.

Eduardo: Aquele show que fez no Sesc, que está no YouTube, tem outro solo diferente que está no disco, esse foi improvisado na hora?

Zé Paulo Becker: Aí é improvisado. É improvisado porque em geral tem o baixo para fazer a base, e fica mais fácil, do que ter uma coisa armada no violão. Claro, que é mais puxado, esse arranjo é um arranjo difícil. Eu quando vou tocar ela, até hoje, eu estudo ela lento, com metrônomo. E esse tipo de estudo com metrônomo, eu consigo atingir uma limpeza maior quando eu quero tocar. Uma segurança e uma limpeza maior.

Eduardo: E em quantos BPM você coloca, por exemplo?

Zé Paulo Becker: Ah, muito lento. Para estudar, começa em 80, para aquecer, aí vai até 110. Mas é uma maneira. Essa música não é uma música para ser tão rápida, mas enfim. Mas o estudo lento realmente é importante.

Eduardo: Com certeza. E você acredita que essa técnica facilita a velocidade?

Zé Paulo Becker: Sim. Claro.

Eduardo: Na minha proposta do TCC, noto um forte hibridismo entre elementos típicos do *choro* e do *baião* no seu arranjo. Você concorda? Como você diria que esses elementos se tranxem no arranjo?

A gente já falou do baixo, no ostinato, do *baião*, mas você tem toda a sua bagagem da roda de *choro*, principalmente na parte da improvisação, mas também na parte A, já faz aquelas variações cromáticas, antecipações...

Zé Paulo Becker: Sim, tem essas antecipações, coisas cromáticas. Tem uma frase ali que eu roubei do Dominginhos. Essa frase é maravilhosa, do Dominginhos. Eu tirei de uma gravação dele.

Ah, mas uma coisa que eu acho uma boa sacada também nesse arranjo é aquela solução da campanela.

Eduardo: Ah, sim, totalmente. Foi o que me chamou a atenção do seu arranjo, a campanela para o fraseio, que fica super cheio, forte.

Zé Paulo Becker: Exatamente. Fica cheio, fica com a intenção musical correta, não fica preso. Eu acho que o grande achado desse arranjo é essa introdução à campanela.

Eduardo: Sim, isso é magnífico.

Zé Paulo Becker: Os arranjos têm muito isso. Às vezes você tem que perder um tempo na elaboração e é uma coisa de achados mesmo. Assim, saindo um pouco aqui do tema da *Feira de Mangaio*, mas tem uma outra música lá desse disco, que é o Chovendo na

Roseira, que tem uma hora que eu preciso fazer uma melodia e teria uma nota si, também que fica pedal. Então a solução foi trazer a melodia para o baixo e usar o si solto.

Trazer a melodia para o baixo, aí o si do violão fica solto, enfim. Esses arranjos têm, soluções criativas, que dão um colorido também à música e resolvem musicalmente.

E agora, no *choro*, não tem tanta gente que toca essa coisa, mas eu já vi alguns trabalhos que o menino até fez um trabalho sobre o Meira e ele falava do violão gemedeira, alguma coisa de usar essa raspadeira. Até tem a ver, o nome tem a ver. "Raspar". É como se você raspasse a unha na corda, de baixo para cima.

Então fazer uma raspadeira, de pegar mais de uma nota e... É uma técnica que não é do... O flamengo é o contrário, de cima para baixo. Mas aqui você pega as cordas de baixo para cima, mais de uma. Nesse arranjo eu uso. Eu acho que é daí, eu não sei exatamente, é uma coisa meio intuitiva mesmo.

Eduardo: Outros elementos do *baião* que você considere, ou você colocou, ou foi mais o ostinato do baixo principalmente?

Zé Paulo Becker: Eu acho que principalmente a questão do baixo, porque isso aí já dá uma ideia. Como a melodia pode ficar em semicolcheia, esse ostinato do baixo já vai traduzir muito a ideia do *baião*.

Aí tem uma coisa de cromatismo mesmo na melodia. Mas aí são variações da melodia, que é uma coisa do *choro* mesmo, a coisa da melodia do *choro*. É bem característico também.

Eduardo: E você também tem bagagem do jazz? Você acha que incorporou jazz também?

Zé Paulo Becker: Nesse momento, não. Quando eu fiz esse arranjo, não. Depois é uma coisa que eu venho estudando sempre.

Mas nesse momento dessa música, não tinha bagagem do jazz. Era uma coisa que eu vim estudar depois. Era muito mais uma bagagem intuitiva, de construir uma melodia na cabeça, compor uma melodia na cabeça e passar para o violão. Mais uma coisa intuitiva mesmo.

Eduardo: Quais recursos você considera fundamentais para a elaboração de um arranjo no estilo do *choro*, considerando a escolha da música até a sua apresentação ao vivo?

Zé Paulo Becker: Eu acho que o recurso vem muito do *choro* é inversões dos acordes.

Isso é um processo até também para pensar nos arranjos. Então é uma coisa que vem muito do *choro*, que o *choro* caminha pelas inversões dos acordes. E no *choro* tem muito, o tempo harmônico é muito rápido, tem muita modulação, esse tipo de caminho de você se basear nas inversões dos acordes, aquilo já te apresenta ideias para os arranjos. Isso no *choro*, no jazz também se usa muito, a coisa das inversões dos acordes. Então eu acho que isso já colabora muito na estruturação de um arranjo.

Eduardo: Você diz para deixar a melodia na ponta dos acordes, ter as inversões na cabeça, com respeito a...

Zé Paulo Becker: Exatamente. Você pode buscar outra melodia ou então a melodia ir para o baixo e você fazer, indo pelas inversões dos acordes. Isso é uma grande maneira de você buscar o arranjo.

Essa hora que eu faço uma brincadeira com a questão rítmica, que é uma brincadeira que acontece no disco do Gilberto Gil, do Unplugged, que ele faz uma célula rítmica.

Primeiro ele faz um, depois ele faz dois, depois ele faz três, depois ele faz quatro.

Eduardo: Ah, que massa! Eu queria te perguntar disso, seus acentos. Exatamente. Vem de lá?

Zé Paulo Becker: Agora lembrei. Mais umas notas aí. Aí dois, três, aí quatro.

Ele faz. E depois quatro. Essa foi uma ideia que eu vi no Unplugged, do Gilberto Gil. Achei bacana, e aí trouxe para o arranjo.

Tem uma outra coisa que é também bem do *choro*, isso aqui, de tocar essas segundas. Por exemplo, *re#* com *mi*, solto. Ah, antes de voltar no arranjo da parte A.

Eduardo: Estou ligado! que legal.

Zé Paulo Becker: Isso é muito característico do *choro*. Jacob do Bandolim faz muito isso nos solos. Por exemplo, música em dó maior, você faz o Fa # com Sol.

Música em sol maior, você faz Do sostenido com Ré. A quarta aumentada com a quinta. É. E aqui no lá menor, você também faz a quarta aumentada com a quinta.

Re #, junto ao "E" na corda solta. Isso é um recurso bem do *choro* também.

Eduardo: Legal, não conhecia. E você vai contando como uma história no seu solo. Começa com, primeiro, umas notinhas com ostinato, com a nota Mi solta também, e com uma notinha no Lá. E depois, mergulha nessa textura mas cromática do *choro*, mais densa. Porque na frente, vai tomar essa ideia com os ligados. E também o ostinato solto. E ainda acrescentar aquela tensão de encher o ostinato de uma nota só. Passa a ser três notas juntas. Que fica bem legal esse recurso também, para encher.

Zé Paulo Becker: Sim. Agora, Eduardo, muitas vezes, essas coisas não foram tão pensadas. Às vezes, tem a intuição também.

Não é tão estruturado como um pensamento, na época, de uma composição. Uma coisa quase que intuitiva.

Hoje em dia eu toco as minhas músicas, as minhas composições, os meus arranjos, mas assim, estudo cada vez mais o jazz, a improvisação, é uma coisa que eu estudo muito, estou sempre estudando e tento conseguir, até prefiro mais fazer show com o duo ou trio, porque eu tenho mais liberdade para poder improvisar e até comecei a fazer show solo, cadê? Usando um pedal de looping.

E é legal para a coisa de improvisação, as vezes eu coloco isso. Eu tenho um duo com violão e piano, por exemplo, que é muito bom, até o Fernando ele é de Pelotas, ele é do sul; mas ele mora aqui no Rio já há 15 anos. Mas é porque aí eu tenho mais liberdade de poder improvisar com mais tranquilidade, violão solo é muito difícil, você improvisar no violão solo é uma coisa, só extraterrestres como Yamandu, essas coisas assim.

Eduardo: Verdade, verdade. Mesmo assim, aquele arranjo, chegar no nível de poder fazer um arranjo assim, que soe super cheio, como essa obra maravilhosa que fez, é incrível, cara, me apaixonei da primeira vez que a ouvi.

Zé Paulo Becker: Ah, que ótimo, muito obrigado. Eu fico honrado, eu fico muito feliz, de dar essa entrevista para você, poder de alguma maneira enriquecer o seu trabalho e é muito, muito bom bater esse papo aqui e ter essa conversa. A gente no violão, a gente tem um trabalho, na verdade, que a gente às vezes até subestima, mas isso é um trabalho de pesquisa, diário, a gente tem esse trabalho, nós somos pesquisadores, a gente quando está pensando qual dedo que vai usar, isso é uma pesquisa, isso é um trabalho de pesquisa.

A gente está ali pesquisando uma maneira, como é que eu posso fazer aqui, essa digitação aqui, como é que eu posso, opa, a campanela pode ser uma solução, isso é totalmente um trabalho de pesquisa. A gente às vezes se esquece disso, mas tem tudo a ver com o trabalho de reflexão, da ideia, da pesquisa, da reflexão. Então, eu acho que faz muito sentido esse seu trabalho, no sentido de buscar as influências do arranjo, de onde foram buscadas, eu acho que é muito bom você fazer esse tema.

Eduardo: Zé, eu estou muito contente que deu certo, e muitas informações são muito valiosas e vou colocar também no trabalho, então, agradeço demais, é uma honra. Tomara que a gente se conheça pessoalmente, e que eu possa assistir um dos seus shows; seria um prazer enorme.

Zé Paulo Becker: Vai ser um prazer, então a gente fica em contato aí, Facebook, Instagram, essas coisas.

Eduardo: Isso, apareça em Foz do Iguaçu!, por favor, traz teu show.

Zé Paulo Becker: Ah, quero sim, quero sim, tomara que aconteça. Seria uma honra, então. Tá, um grande abraço, Eduardo, tudo de bom.

Eduardo: Igualmente, muito obrigado.

APÉNDICE B – ARREGLO ZÉ PAULO BECKER

Transcrição del arreglo del libro de Zé Becker realizada por: Diogo Carvalho. Editoración y revisión musical: Ricardo Gilly.



Feira de Mangaio

BAIÃO

inscr: Diogo Carvalho

Sivuca e Glorinha Gadelha

arr: Zé Paulo Becker

l = 108

f *m* *i* *m* *0* *1* *3* *simile* *p*

Am E7 E7(b9) E7

Am E7 E7(b9) E7

Am E7

Am7 Am E7

Am7 A7 Dm7 G

C F⁷ Bm7(b5) Am/E E7 Am

ZÉ PAULO BECKER

Am campanella E7(b9) Am E7 Am E7(b9)

24

29

E7(b9) Am E7 Am

33

E7(b9) Am E7 Am E7(b9)

37

E7(b9) Am E7 Am

41

Am E7 Am

46

E7 Am

50

Dm6 E7(b9) Am

p *f* *cresc.* *mf*

Dm E7 Am A7
 Dm7 G7 C Am
 Bm7(b5) Am/E E7 Am Am A7
 Dm G7 C F7
 cresc. f
 Bm7(b5) Am/E E7 Am Am E E7
 p
 A4 Am E Am E E7
 A4 Am E Am E7(b9)
 m i m i

82 A4 Am E Am E7(b9)

86 A4 Am E Am E7(b9) Am

91 E7 Am E₄(b9) Am E7

96 Am7 E₄(b9) Am7 E7(b9) Am7

101 E₄(b9) Am7 E7 Am

105 Am E7 E7(b9) E7 Am

109 Am E7 E7(b9) E7 Am7

f

Am E7 Am

Am E7 Am7

A7 Dm7 G C

F7 Bm7(b5) Am/E E7 Am Am

A7 Dm7 G C Cmaj7

F7 Bm7(b5) Am/E E7 Am Am

Am