

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

ELIÉZER ANDERSON BATISTA ISIDORO

**Um estudo comparativo do violino na música popular
brasileira: Fafá Lemos e Nicolas Krassik interpretam *Fafá
em Hollywood***

Belo Horizonte

2013

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA**

ELIÉZER ANDERSON BATISTA ISIDORO

**Um estudo comparativo do violino na música popular
brasileira: Fafá Lemos e Nicolas Krassik interpretam *Fafá
em Hollywood***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música (Linha de Pesquisa: Performance Musical).

Orientador: Prof. Dr. Edson Queiroz

Belo Horizonte

2013

I81e

Isidoro, Eliézer Anderson Batista.

Um estudo comparativo do violino na música popular brasileira [manuscrito] : Fafá Lemos e Nicolas Krassik interpretam *Fafá em Hollywood* / Eliézer Anderson Batista Isidoro. – 2013.

95 f., enc.

Orientador: Edson Queiroz.

Área de concentração: Performance musical.

Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

Inclui DVD com recital.

1. Performance (música). 2. Música para violino - análise. 3. Lemos, Fafá. 4. Krassik, Nicolas. I. Queiroz, Edson. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.2

*Essa pesquisa é dedicada a meus pais,
Paulo Isidoro e Maria Elizabeth Batista Isidoro,
e à minha esposa, Raquel Isidoro.*

Agradecimentos

A DEUS, pelo fôlego de vida, pela salvação da minha alma, por tudo que sou e pela oportunidade de realizar este trabalho.

A meus pais, que sempre tiveram sabedoria para me conduzir no novo e vivo caminho.

A minha esposa, pelo amor, suporte e por sempre acreditar em mim.

A meus queridos sogros José Roberto e Eunice, pela compreensão, incentivo e carinho.

Aos queridos Pierre, Clarice e o pequeno Pedro, por compartilhar comigo este momento e colaborar com harmonia e serenidade.

Aos meus queridos padrinhos César Timóteo e Juliana Galvão, Vinícius Lauer e Nalu Alvim, Willsterman Sottani e Sandra, Bruno Alvim e Simone Peron, pela recepção, hospitalidade e carinho.

Aos queridos amigos, Elizeu Martins e Sarah Lemos, Fabíola Bortolozo e Jacó Rocha, Alceu Reis e Marie Bernard, Andréia Carizzi, Jonathan Pereira e Kelsiane Mattos, Daniel Prazeres e Renata, Luiz Figueiredo e Hellem Pimentel, Leonardo Frizzera e Rivane Amorin, Pedro Mota, Nilton Moreira, Ladislau Brun e Gilliarde Rodrigues pelo apoio.

Ao meu orientador, professor Dr. Edson Queiroz, pela paciência, compreensão e dedicação no meu trabalho, na minha vida em todos esses anos de formação.

Ao professor Dr. Fausto Borém, pelas importantes colaborações.

Ao professor Dr. Paulo Bosísio, pelas valiosas contribuições e pelo seu espírito solícito.

À professora Valéria Gazire, sempre solícita e disposta a me acompanhar em todos os recitais.

Ao professor Hely Drumond, pela colaboração nas partes elaboradas dos outros instrumentos.

A todos os professores e funcionários da UFMG, em especial, Alan e Geralda, pela disponibilidade, e também aos professores Dr. Carlos Aleixo, Dr. Cláudio Urgel e Dra. Patrícia Santiago.

Lista de Figuras

Fig. 1- Rabeca.....	17
Fig. 2- Fafá Lemos.....	28
Fig. 3- Capa do programa de concerto de Fafá Lemos (1932).....	29
Fig. 4- Programa de concerto de Fafá Lemos (1932).....	29
Fig. 5- Trio Surdina (da esquerda para a direita: Chiquinho do Acordeom, Fafá Lemos e Garoto).....	31
Fig. 6- LP Fafá e Carolina.....	33
Fig. 7- Fafá Lemos à direita, ao lado do violinista Hariton Nathanailidis.....	33
Fig. 8- Capa do LP Fafá Lemos e seu violino com surdina.....	34
Fig. 9- Estrutura formal de <i>Fafá em Hollywood</i> (LEMOS, 1955).....	36
Fig. 10- Nicolas Krassik.....	49
Fig. 11- Capa do CD Na Lapa, de Nicolas Krassik.....	51
Fig. 12- Estrutura formal de <i>Fafá em Hollywood</i> na versão de Nicolas Krassik (2004).....	52

Lista de Exemplos

Ex. 1- Apojatura melódica em <i>Fafá em Hollywood</i> (c. 2-4).....	38
Ex. 2- Bordadura inferior. <i>Fafá em Hollywood</i> (c. 30).....	38
Ex. 3- Bordadura superior. <i>Fafá em Hollywood</i> (c. 38).....	38
Ex. 4- Arpejo descendente com 6 ^a . <i>Fafá em Hollywood</i> (c. 43-46).....	39
Ex. 5- Cromatismo em <i>Fafá em Hollywood</i> (c. 1-4).....	39
Ex. 6- Síncopas na seção A de <i>Fafá em Hollywood</i> (c. 6-8).....	40
Ex. 7- Síncopas na seção B de <i>Fafá em Hollywood</i> (c. 86-87).....	40
Ex. 8- Referência à síncopa em <i>Fafá em Hollywood</i> (c. 21-22).....	41
Ex. 9- <i>Pitch bend</i> ascendente no c. 4 de <i>Fafá em Hollywood</i>	42
Ex. 10- <i>Glissando</i> na seção B de <i>Fafá em Hollywood</i> (c. 47 e 48).....	43
Ex. 11- <i>Glissando</i> descendente em <i>Fafá em Hollywood</i> (c. 31 e 32).....	43
Ex. 12- Liberdade rítmico-melódica na interpretação de Fafá Lemos (c. 18-26).....	44
Ex. 13- Semicolcheias em <i>détaché</i> (c. 27–29).....	44
Ex. 14- <i>Détaché</i> Acentuado nas síncopas (c. 1-4).....	45
Ex. 15- Uso do legato em <i>Fafá em Hollywood</i> (c. 18-20).....	45
Ex. 16- Emprego do <i>spiccato</i> em <i>Fafá em Hollywood</i> (c. 36 e 40).....	46
Ex. 17- Utilização das síncopas na interpretação de Krassik (c.1-4).....	53
Ex. 18- Referência à síncopa na interpretação de Krassik (c. 52-53).....	53
Ex. 19- Modificações na repetição da seção A na interpretação de Krassik. (c.18-20).....	54
Ex. 20- Apojatura sensível na versão de Krassik (c. 28 e 29).....	54
Ex. 21- Arpejo descendente e bordadura inferior na gravação de Nicolas Krassik (c. 60-63).....	54
Ex. 22- Cromatismo na seção A de <i>Fafá em Hollywood</i> na versão de Krassik (c. 1-3).....	55
Ex. 23- Cromatismo no improviso de Nicolas Krassik (c. 29-31).....	55
Ex. 24- Ligaduras de duas semicolcheias na interpretação de Krassik (c. 24-26).....	56
Ex. 25- Ligaduras de três e quatro semicolcheias na interpretação de Krassik (c.1-3).....	56
Ex. 26- Arcada de três semicolcheias ligadas e uma separada em improviso de Krassik (c. 97-98).....	57

Ex. 27- <i>Détaché</i> na interpretação de Krassik (c. 58-60).....	57
Ex. 28- <i>Détaché</i> acentuado na seção A de <i>Fafá em Hollywood</i> (c. 14 e 15).....	57
Ex. 29- <i>Martelé</i> na interpretação de Krassik (c. 19).....	58
Ex. 30- <i>Dead Notes</i> na interpretação de Krasik.....	58
Ex. 31- Linha do baixo na gravação de Fafá Lemos (c. 6-10).....	65
Ex. 32- Realização do baixo na versão de Krassik (c. 49-55).....	65
Ex. 33- Improvisação do piano no fonograma de Fafá Lemos (1955) (c. 66-70).....	66
Ex. 34- Improviso do violino sobre a seção A na versão de Krassik (25-32).....	67
Ex. 35- Improviso do acordeom sobre a seção B na versão de Krassik (c. 33-45).....	68
Ex. 36- Improviso do cavaquinho na seção B da versão de Krassik (c. 114-124).....	68
Ex. 37- Improviso do cavaquinho sobre a seção A da versão de Krassik (c. 66-76).....	68
Ex. 38- Improviso do acordeom sobre a Seção A da versão de Krassik (c. 82-92).....	69
Ex. 39- Improviso do violino na seção B de <i>Fafá em Hollywood</i> na versão de Krassik (2004).....	69

Lista de Anexos

ANEXO A: <i>Leadsheet</i> de <i>Fafá em Hollywood</i> interpretado por Fafá Lemos (1955)..	81
ANEXO B: Transcrição para piano e violino de <i>Fafá em Hollywood</i> na versão de Fafá Lemos (1955)	84
ANEXO C: <i>Leadsheet</i> de <i>Fafá em Hollywood</i> interpretado por Nicolas Krassik (2004).....	89
ANEXO D: <i>Leadsheet</i> da versão de Nicolas Krassik (2004), incluindo os improvisos de cavaquinho e acordeom.....	92

Resumo

Este trabalho analisa as questões técnicas e interpretativas referentes ao uso violino na música popular brasileira. O objeto deste estudo será a peça *Fafá em Hollywood*, composta por Fafá Lemos, que será analisada por meio de duas interpretações. A primeira gravação integra o álbum *Fafá e seu Violino com Surdina* (1955), interpretada por Fafá Lemos. A segunda é encontrada em uma das faixas do fonograma *Na Lapa* gravado pelo violinista Nicolas Krassik. Analisaremos os recursos técnico-interpretativos empregados por Lemos e Krassik, investigando a presença de elementos da música popular brasileira e da música estrangeira nas duas gravações, tanto em termos composicionais como interpretativos. Posteriormente, através dessas informações, estabeleceremos uma discussão sobre como ocorre a aplicação dos elementos técnicos e interpretativos do violino na música popular brasileira.

Palavras-chave: violino, música popular brasileira, choro, Fafá Lemos, Nicolas Krassik

Abstract

This paper analyzes the technical and interpretative issues that involve the use of the violin in Brazilian popular music. The object of this study will be the piece *Fafá in Hollywood*, written by Fafá Lemos. Two different interpretations of the piece will be submitted to comparative analysis. The first one belongs to the album *Fafá Lemos e seu violino com surdina* (1955), played by Fafá Lemos. The second is part of the Nicolas Krassik's CD, *Na Lapa* (2004). We will analyze the technical and interpretative resources used by Lemos and Krassik in these recordings, investigating the presence of elements of Brazilian popular music and foreign music in these phonograms, both in terms of composition and interpretation. Subsequently, through this information we will discuss about the application of technical and interpretative elements of the violin in Brazilian popular music.

Keyword: violin, Brazilian popular music, choro, Fafá Lemos, Nicolas Krassik

Sumário

1. Introdução	14
1.1. Metodologia.....	20
1.2. Revisão Bibliográfica.....	22
2. Fafá Lemos e <i>Fafá em Hollywood</i>	25
2.1. Os primórdios do violino na Música Popular Brasileira	25
2.2. Fafá Lemos	28
2.3. <i>Fafá em Hollywood</i>	34
2.4 Fafá interpreta <i>Fafá em Hollywood</i>	41
3. Nicolas Krassik e <i>Fafá em Hollywood</i>.....	48
3.1. A atualidade do violino na Música Popular Brasileira.....	48
3.2. Nicolas Krassik.....	49
3.3. Fafá em Hollywood no fonograma de Nicolas Krassik	51
3.4. Nicolas interpreta <i>Fafá em Hollywood</i>	55
4. Similaridades e Diferenças na Interpretação da Obra <i>Fafá em Hollywood</i>.....	61
4.1. Similaridades.....	61
4.2. Diferenças	62
5. Conclusão	74
6. Referências	77

1. Introdução

A comunhão entre as linguagens verbal e musical atua por séculos, desde os primórdios da humanidade, como condutor e emissor do desenvolvimento cognitivo, social e cultural de indivíduos, povos e nações. De acordo com Vygotsky (*apud* Nassif, 2008, p.2) “o cérebro humano tem suas principais estruturas cerebrais formadas (aquelas responsáveis pelas funções psicológicas superiores) a partir da imersão do indivíduo numa determinada cultura”. Essas estruturas cerebrais se aperfeiçoam a partir do momento em que o indivíduo recebe estímulos capazes de desenvolver dois tipos de linguagens, a musical e a verbal. A linguagem musical é inerente ao ser humano e desde o princípio da humanidade vêm sendo aperfeiçoada pela conservação e transmissão do patrimônio cultural que é peculiar a cada nação.

A música abrange fenômenos psíquicos e culturais que ultrapassam as delimitações estéticas. Ela acompanha o homem desde os seus primórdios, das apaziguadoras canções de ninar aos rituais fúnebres. Em seus aspectos mais simples e primitivos a música é considerada uma manifestação folclórica que espelha as particularidades étnicas de um povo. Ela surgiu nas mais remotas culturas para a celebração de acontecimentos festivos e litúrgicos. (DAVID, 2006, p.109)

Nesse contexto, a cultura pode ser expressa através de várias manifestações artísticas, sendo a música uma delas, que por seguinte é conduzida entre seus indivíduos por meio de interações sociais que podem revelar traços de sua origem. Manifestações culturais e hábitos singulares presentes no cotidiano nos auxiliam na compreensão das raízes de cada povo.

Na cadeia temporal que compreende a existência humana, a música atua como meio de comunicação e fonte de expressão de sentimentos, que se revelam por meio de diversas representações artísticas. Desde os primórdios, o homem estabeleceu uma relação com o próprio corpo por meio da música, como instrumento musical para realizar suas expressões artísticas e comunicar sentimentos e ideias.

A voz foi o recurso sonoro usado para entoar melodias, enquanto os membros superiores e inferiores eram utilizados como instrumentos percussivos. No decorrer do tempo o homem passou a construir manualmente instrumentos musicais

variados, que ampliavam as possibilidades de expressão através da linguagem musical.

Ao longo dos séculos, surgiram movimentos de cunho artístico que abarcaram diversas formas de arte, inclusive a música. Após o período medieval, contemplamos o surgimento do Renascimento, que colaborou para iniciar uma delimitação estética, proveniente do pensamento da época, que começava a fixar limites entre as culturas erudita, provenientes da Igreja, nobreza e aristocracia; e popular, que compreendia os demais estratos menos favorecidos da sociedade. Nesse contexto, intensifica-se o uso do violino nas mais diversas camadas da sociedade na Europa. Tal instrumento será o cerne desta pesquisa, pois, desde sua criação, ele demonstra versatilidade, transitando de forma expressiva tanto pelo universo erudito, quanto pelo popular.

A história do violino tem sua origem em instrumentos vindos do oriente.

“...segundo Pierre Sonnerat, os Pandorans, membros de uma ordem religiosa da Índia (monges budistas que ainda hoje existem), faziam-se acompanhar de uma espécie de violino chamado Ravanastron. O seu nome terá derivado de uma figura mítica, um gigante de nome Ravenan, Rei da ilha do Ceilão, que terá inventado o instrumento há mais de cinco mil anos. O Ravanastron actual é executado com o auxílio de um arco. No livro *Voyages aux Indes et à La Chine*¹⁷, Sonnerat afirma acreditar que os instrumentos de corda friccionada já eram tocados na antiguidade, e que o arco terá feito o percurso desde a Índia, passando pela Ásia menor até às civilizações Mediterrânicas. Segundo Sonnerat, instrumentos de corda friccionada como o Kemanghe e o Rebab foram utilizados pelos Persas e Árabes.” (DAMAS, 2012, p.9).

Firmando-se no ocidente a partir do período medieval, atravessando os séculos até a contemporaneidade, somente no século XVI, o violino começa a figurar na história da música europeia vinculado à música vocal. Nessa época era um procedimento comum utilizar o instrumento para dobramentos ou substituição das vozes, além da formação de conjuntos instrumentais para execução de obras escritas originalmente para coro.

A partir da segunda metade do século XVII, encontramos composições onde o violino desenvolve a melodia principal, seguido de instrumento acompanhador. Nesse período citamos os nomes de Arcangelo Corelli, Antonio Vivaldi e Georg

Handel, compositores que escreveram várias sonatas e concertos importantes da literatura do violino. Destacamos também Francesco Geminiani, que, além de sonatas e concertos grossos para violino, escreveu *The Art of Playing on the violin*, um dos primeiros métodos de estudo do instrumento de que se tem notícia, publicado no ano de 1740 em Londres.

O alemão Johann Sebastian Bach compôs um repertório representativo, do qual citamos as Sonatas e Partitas para violino solo. Diversos compositores e pedagogos publicaram tratados sobre a técnica do violino como: Giuseppe Tartini, Pietro Locatelli, Leopold Mozart. Mencionamos também o vasto repertório incluindo concertos para violino e orquestra, sonatas e obras para música de câmara que foram escritos por Wolfgang Amadeus Mozart.

No final do século XVIII e início do XIX, Baillot, Rode, e Kreutzer, vinculados ao Conservatório de Paris, lançaram os pilares do ensino do violino moderno, que prevalecem até os dias atuais. Por conta desse interesse que o instrumento despertou nos compositores e da grande produção que agora envolvia o violino, foi proposta uma modificação na concepção musical, introduzindo um “novo estilo de música, que priorizava a grande linha melódica e a igualdade das arcadas, em detrimento da clareza de articulação de pequenos motivos e da variedade nas inflexões de arco” (FIAMINGHI, 2009, p. 16). Para tanto, a técnica de mão direita e até mesmo o arco sofreram mudanças profundas, a fim de alcançar um ideal de continuidade sonora requerido pela estética romântica.

Embora essa estética tenha se tornado dominante, o violino sempre esteve presente nas músicas populares e folclóricas da cultura de diversos países. Contudo a maneira de tocar utilizada pelos músicos populares não foi incorporada pelos violinistas eruditos, o que demonstra a “unilateralidade com que o ensino gerado pelo Conservatório se impôs” (FIAMINGHI, 2009, p.19).

Na Europa o violino era usado largamente na Inglaterra, Irlanda e Escócia, como forma de expressão popular, através de danças *reels* ou *rondós* (FIAMINGHI 2009, p. 17). Teve presença marcante também nos países escandinavos, como a Suécia, com o *Låtfiol*, e a Noruega, com seu *Hardanger Fiddle*, que inspirou o compositor

Grieg em sua 1ª Sonata para violino e piano em Fá Maior, em que ocorre uma citação ao mesmo no *Piu Vivo* do segundo movimento.

Nas Américas, destacamos, devido à forte tradição, a presença do violino na música popular dos Estados Unidos e Argentina. O tango, na Argentina, possui um repertório extenso para o violino no âmbito popular, e a técnica para tocá-lo é difundida hoje em todo o mundo. O jazz e a música country são exemplos de manifestações musicais populares norte-americanas que utilizam o violino, também denominado *fiddle*.

Como vimos, o violino tem seu espaço no gênero popular em diversos países, contudo, no Brasil, “ainda não garantiu um lugar legítimo dentro da música popular” (SILVA, 2005, p.14). Em seu artigo, Silva (2005, p. 2) também fala da “inexistência de uma tradição popular violinística no Brasil”, e afirma que “o mais próximo a que chegamos foi da música que inclui rabecas (fig. 1), que acabou por inspirar a produção de música erudita com forte sotaque da música de rabequeiros”.



Fig. 1: Rabeca. Fonte: <http://www.mandicuera.com/ventas_det.php?ban=6&c=4>. Acesso em: 23 de junho de 2012.

Em seu trabalho de pesquisa sobre a rabeca, Gramani (2002, p.11) relata que no Brasil ela é utilizada principalmente em eventos folclóricos e religiosos. Muitas regiões do país conservam grupos musicais tradicionais que utilizam a rabeca e participam desses eventos. Ainda segundo Gramani, “ao contrário do que se

observa com outros instrumentos 'brasileiros' que são utilizados na música folclórica, a rabeça quase não participa da chamada 'música popular', mantendo sua atuação restrita (com algumas exceções) às festas religiosas e folclóricas da região". (GRAMANI, 2002, p.11)

Dois fatores são apontados para esse "posicionamento particular da rabeça em relação aos outros instrumentos" na música popular brasileira: a afinação e a produção de som no instrumento. Segundo Gramani (2002, p.11), a rabeça, por sua natureza, é de difícil execução, sendo necessário muito estudo a fim de que o rabequista automatize os locais corretos para que as notas sejam emitidas afinadas. A produção de som também é uma habilidade que necessita de bastante treinamento para ser executada de maneira satisfatória. Tal investimento de tempo de estudo parece ser a causa do pequeno número de rabequistas em atividade no país.

Contrastando com o cenário da rabeça, Silva (2005, p.1) aponta para um bom momento do violino na música popular brasileira. Ele registra a atuação de violinistas populares no Brasil no século passado, relatando também o trabalho atual de alguns violinistas importantes do cenário nacional, que desenvolvem intenso trabalho gravando álbuns e realizando apresentações pelo país; dentre eles citamos: Nicolas Krassik, Ricardo Herz, Raimundo Newton, Léo Ortiz, Marcus Viana e Antônio Nóbrega, este último também rabequista.

Foi a partir da década de 40, principalmente devido ao trabalho de Rafael Lemos Júnior, também conhecido como Fafá Lemos, que o violino começou a ganhar espaço no cenário popular brasileiro. Segundo Silva (2005), Fafá, que tinha formação erudita, migrou gradativamente do meio de orquestras da cidade do Rio de Janeiro para o meio popular, tendo atuado em diversos programas de rádio e realizado gravações com artistas relevantes da música popular brasileira. Integrava ainda o grupo conhecido como Trio Surdina e também teve colaboração para a difusão do violino popular no Brasil e divulgação da música brasileira no exterior.

Na atualidade, citamos o trabalho do violinista Nicolas Krassik¹, francês radicado no Rio de Janeiro, que tem se dedicado à pesquisa do uso do violino no repertório popular brasileiro, apontando para a necessidade da criação de “uma escola de violino brasileiro que não tenha as mesmas lacunas dos conservatórios” (KRASSIK, 2010). Embora exista material didático adaptados para trabalhar o ensino da técnica de violino com canções brasileiras, possivelmente Krassik indica que há espaço para investir em uma escola que aborde os aspectos peculiares da música popular brasileira. Ele ainda ressalta que é preciso “aprender o suingue dos ritmos populares”.

Essa colocação de Nicolas foi um dos pontos que me motivou a desenvolver esta pesquisa. O outro ponto surgiu através de uma experiência que ocorreu dentro da sala de aula na Instituição onde leciono. Tenho um aluno que iniciou seus estudos utilizando os métodos tradicionais da escola européia de violino. Ocorre que desde cedo ele desenvolveu uma carreira na música popular brasileira. Hoje seu objetivo é solidificar a técnica do instrumento através dos métodos e tratados e também aprofundar seu discurso na música erudita, com a finalidade de aperfeiçoar seu conhecimento e utilizá-lo para ser mais eficiente na música popular. Em uma das aulas estávamos abordando a aplicação de dois golpes de arco: o spiccato e o sautillé. Para isso, utilizamos algumas passagens do repertório que ele estudava, o qual consistia em um concerto clássico e em um exercício de método de estudos progressivos. Aconteceu que a performance dele utilizando esses dois golpes de arco no repertório erudito foi diferente quando abordamos os mesmos conceitos em uma peça do gênero choro. Sua desenvoltura foi muito melhor no repertório popular, resultado que motivou a presente pesquisa.

Em levantamento preliminar de dados para este trabalho, percebemos o aumento do número de pesquisas sobre música popular no âmbito acadêmico no Brasil nos últimos anos. Um estudo relevante sobre mapeamento da pesquisa de performance em música no Brasil (BORÉM e RAY, 2012, p.134) aponta que a música popular

¹ Violinista francês com formação erudita pelo Conservatoire National de Region d'Aubervilliers- La Courneuve, e em Jazz pelo Centre de Formation Musicale de Paris (C.I.M). Foi professor de violino na escola de Jazz de Didier Lockwood. Possui quatro álbuns gravados de música popular brasileira, e apresenta-se por todo o Brasil

está entre “as principais tendências de estudos da performance musical na pós-graduação brasileira” e que o interesse acadêmico em relação à música popular brasileira tem crescido especialmente na última década.

1.1. Metodologia

Para a escolha da obra que será investigada neste trabalho, foram delineados quatro critérios, a saber: registros discográficos por diferentes *performers*; representatividade dos artistas no cenário nacional; gravações de épocas distintas; e facilidade de acesso às gravações. A obra *Fafá em Hollywood* foi uma das poucas que atendeu a esses critérios, sendo, portanto, escolhida para esta pesquisa. Ela foi escrita e gravada pelo compositor e também violinista Fafá Lemos na segunda metade do século passado, em 1955. A obra foi regravada no início deste século, no ano de 2004, pelo violinista francês, radicado no Brasil, Nicolas Krassik. A peça em foco é ainda mais relevante por ter sido escrita originalmente para o instrumento e por um violinista.

O acervo bibliográfico disponível no meio acadêmico sobre o violino na música popular brasileira é limitado, pois a utilização do instrumento no gênero popular é recente, visto que a inserção do violino no mercado popular ocorre de forma gradual. Devido às escassas informações de que dispomos para estruturar um panorama histórico, utilizaremos como referência, acervos discográficos e fotográficos que nos possibilitem situar o violino na tradição popular.

O presente estudo dedica-se a investigar questões técnicas e interpretativas do violino na música popular brasileira, especificamente do choro. Para isso empregaremos o método de Estudo de Caso, pelo qual será feita uma análise comparativa de duas gravações da obra *Fafá em Hollywood*.

A abordagem da pesquisa segue o viés qualitativo, visto que os dados serão predominantemente descritivos, mediante as análises das gravações e o posterior relato comparativo entre elas. Para isso serão elaboradas as *leadsheets* das gravações, relatando nas partes as peculiaridades de cada interpretação. O foco da

investigação consistirá em compreender o processo de utilização da técnica do violino na *performance* e, também, sua interpretação na música popular brasileira. (LÜDKE e ANDRÉ, 2005, p.11-13).

O método de estudo de caso será utilizado por ser considerado “uma inquirição empírica, que investiga um fenômeno contemporâneo, dentro de um contexto da vida real quando a fronteira entre o fenômeno e o contexto não é claramente evidente e onde múltiplas fontes de evidência são utilizadas.” (YIN *apud* BRESSAN, 2004, p. 1). O uso do violino na música popular brasileira, especificamente no choro, pode, portanto, ser estudado a partir da referida metodologia.

Esse tipo de método [...] permite desvelar processos sociais ainda pouco conhecidos referentes a grupos particulares, propicia a construção de novas abordagens, revisão, e criação de novos conceitos e categorias durante a investigação. Caracteriza-se pela empiria e pela sistematização progressiva de conhecimento até a compreensão da lógica interna do grupo ou do processo em estudo. Por isso, é também utilizado para a elaboração de novas hipóteses. (MINAYO, 2006, p 57).

O processo de análise será baseado nas gravações e nas *leadsheets* elaboradas, as quais servirão de subsídio para a análise formal que enfocará elementos musicais como estrutura formal, harmonia, ritmo, instrumentação, dentre outros.

Dando sequência ao processo analítico, procuraremos identificar sonoridades e estruturas características do choro, como possíveis padrões rítmico-melódicos modificados pelos artistas durante a execução das gravações, partindo dos conceitos propostos por Almeida (1999) e Salek (1999). Destacamos que os padrões em questão não são necessariamente repetidos de maneira estática, mas podem variar, sem perder sua identificação com o gênero choro, como nos momentos de improvisação.

É de fundamental importância entender que esses padrões visam realçar e valorizar essas características estilísticas, seja reforçando-as, através da repetição e acréscimo ou diluindo-as através da substituição e modificação. Dessa maneira não correremos o risco de fazer desses padrões entidades autônomas, transformando-os em “*patterns*” do choro e assim desprovendo-os de toda a sua força maior, que é o fato de estarem inseridos na improvisação. (SALEK, 1999, p. 64)

Investigaremos também os recursos interpretativos empregados pelos violinistas, como portamentos, vibrato, timbre, rubato, dentre outros. Também tentaremos identificar técnicas, recursos interpretativos ou estruturas composicionais oriundos de música estrangeira, principalmente dos Estados Unidos. Analisaremos ainda questões referentes à articulação, a partir dos conceitos de Salles (1998) e Bosísio *et al.* (1999).

Adotaremos a nomenclatura para golpes de arco sugerida pelos autores por se tratar de trabalhos relevante sobre definição e classificação das arcadas propostas para a aplicação na música popular brasileira. A utilização desses trabalhos é pertinente para relacionar o gênero do choro e as especificidades da música popular brasileira à técnica de arco do violino, pois tais trabalhos dialogam com a realidade atual do ensino do violino no Brasil.

1.2. Revisão Bibliográfica

A pesquisa sobre o violino na música popular brasileira é recente, e devido a isso não há muita bibliografia sobre o assunto. As principais fontes referentes ao tema serão Müller (2011) e Silva (2005), que abordam o trabalho do violinista Fafá Lemos, além de fornecerem um breve histórico da utilização do violino na música popular brasileira. No artigo de Silva (2005), o estilo interpretativo da música de Fafá Lemos é analisado nos gêneros da música popular estrangeira e música popular brasileira, ambas executadas pelo violinista. Para a análise da música popular estrangeira foram estabelecidos parâmetros através da similaridade de elementos musicais presentes no choro e no *jazz* que são usados em suas interpretações, como rubatos, glissandos, harmônicos e outros. São abordadas ainda questões concernentes às práticas interpretativas empregadas por Lemos na performance da música brasileira, e suas relações com as práticas do violinista de *jazz* Grappelli.

Para entender a aplicação desses recursos interpretativos do ponto de vista técnico e com a finalidade de estabelecer as singularidades do uso de cada golpe de arco no gênero choro e suas especificidades na música popular brasileira, utilizaremos Salles (1998) e Bosísio e Lavigne (1999), que fazem um levantamento dos golpes de

arco e abordam, de maneira mais aplicada, definições para os mesmos. No estudo da técnica de mão direita, o estudo acerca dos golpes de arco realizado por Salles (1998) será fundamental, pois a autora evidencia alguns objetivos para orientar profissionais da área de performance, ensino, composição e regência. Por isso sua descrição sobre a realização dos golpes será significativa. Ainda sobre esse estudo, seu objetivo principal é traçar uma análise comparativa da técnica violinística da mão direita empregada no século passado e seu aproveitamento no Brasil. A padronização da nomenclatura dos golpes de arco e sua aplicação na música brasileira por parte de intérpretes, compositores e maestros é outro objetivo, juntamente com a intenção de sugerir orientações acerca da execução dos golpes de arco, assim como suas respectivas marcações gráficas e notações direcionadas a compositores e maestros. O trabalho de Bosísio (1996) auxiliará no esclarecimento de pontos concernentes à técnica de mão esquerda.

Como a obra escolhida pertence ao gênero choro, que tem na sua natureza a improvisação e a necessidade de criatividade durante a interpretação, recorreremos a Almeida (1999) e Salek (1999) para estabelecer e identificar sonoridades e estruturas características do choro. A relevância desses trabalhos aponta para a identificação de possíveis modificações de padrões rítmicos e melódicos presentes no choro e que poderão ser utilizados pelos intérpretes em suas performances. Como complemento às fontes mencionadas, utilizaremos Goritzki (2004), que aborda a interpretação do choro na flauta, e Mota Júnior (2011), que estuda o uso do trompete no choro, comparando práticas interpretativas da primeira metade do século XX com as realizadas na atualidade.

Uma vez que a composição de Fafá indica a utilização de elementos advindos do jazz, recorreremos a Fabris (2005) para identificar tais elementos, presentes na obra do compositor. Aprofundando a discussão dos elementos encontrados no jazz e também no choro, usaremos o trabalho de Borém e Júnior (2011), no qual percebemos as influências da música norte-americana no grupo de Pixinguinha. Esse artigo discorre sobre o CD Pixinguinha 100 anos, analisando aspectos performáticos em *Um a zero* e *Segura Ele*, executados pelo grupo Oito Batutas, que foi criado em 1919 e liderado por Pixinguinha.

No capítulo dois, traçaremos um panorama geral dos primórdios do violino na música popular brasileira, até sua consolidação nesse gênero na primeira metade do século XX, principalmente a partir da criação das rádios e do advento da gravação. Enfocaremos ainda a vida e obra de Fafá Lemos, responsável pela consolidação do uso do instrumento no meio popular a partir da década de 1940. O capítulo contará ainda com a análise da interpretação de *Fafá em Hollywood* por Fafá Lemos (1955).

O capítulo três será dedicado à análise da gravação de Nicolas Krassik da peça *Fafá em Hollywood* (Krassik, 2004). Incluirá também a biografia do violinista francês Nicolas Krassik, que atualmente tem grande representatividade na música popular brasileira. Através de análise investigaremos também sua interpretação do violino no choro na atualidade.

Prosseguindo, o capítulo quatro conterá um estudo comparativo, focando as semelhanças e diferenças técnicas, interpretativas e estilísticas das duas *performances*. Tendo esses dados como ponto de partida, iniciaremos uma breve compreensão de como os intérpretes utilizaram os elementos técnicos interpretativos em suas performances.

Os anexos trarão as *leadsheets* das gravações de Fafá Lemos, 1955, e Nicolas Krassik, 2004, que foram elaboradas durante a pesquisa. Também os improvisos de todos os instrumentos realizados nas performances.

2. Fafá Lemos e *Fafá em Hollywood*

2.1. Os primórdios do violino na Música Popular Brasileira

A música, como linguagem, é utilizada para estabelecer comunicação, e desde nossa gênese nos relacionamos com os ritmos e as sonoridades que permeiam nosso ambiente. O processo de identificação de um indivíduo com sua cultura local acontece na esfera do universo musical que colabora para determinar e organizar as delimitações estéticas que definem a cultura de um povo.

A música se faz presente em todas as manifestações sociais e pessoais do ser humano desde os tempos mais remotos. Schaeffner (1958) explica que mesmo antes da descoberta do fogo, o homem primitivo se comunicava por meio de gestos e sons rítmicos, sendo, portanto, o desenvolvimento da música, resultado de longas e incontáveis vivências individuais e sociais. (SHERER, 2010, p.247)

No processo de formação, cada pessoa é integrada ao universo folclórico e popular da sociedade na qual está inserido. No Brasil, isso ocorre por meio de várias manifestações culturais que são capazes de nos conduzir à identificação do contexto cultural em que vivemos. Como exemplo, citamos a música nordestina, que se destaca pela sua diversidade rítmica, dentre outros aspectos, apresentando características estéticas e estilísticas peculiares que a diferenciam da música produzida em outras partes do planeta.

As identidades nacionais não são nem genéticas nem hereditárias, ao contrário, são formadas e transformadas no interior de uma representação. Uma nação é, nesse processo formador de uma identidade, uma comunidade simbólica em um sistema de representação cultural. E a cultura nacional é um discurso, ou modo de construir sentidos que influenciam e organizam tanto as ações quanto às concepções que temos de nós mesmos. Não é ocioso lembrar que tais identidades, no caso do Brasil, estão embutidas em nossa língua e em nossos sistemas culturais, mas estão longe de uma homogeneidade – que já não perseguimos –; ao contrário, estão influenciadas (as identidades) pelas nossas diferenças étnicas, pelas desigualdades sociais e regionais, pelos desenvolvimentos históricos diferenciados, naquilo que denominamos ‘unidade na diversidade’. Como todas as nações, mas bem mais do que a maioria delas, somos híbridos culturais e vemos esse processo como um fator de potencialização de nossas faculdades criativas.” (MIRANDA *apud* LÓSSIO e PEREIRA, 2000, p.2-3).

Naturalmente, o caminho da música é o de participar de todo processo educacional, cultural e formativo que envolve o ser humano. Como visto anteriormente, encontramos o violino ligado a manifestações populares nos mais diversos países, com maior ou menor grau de envolvimento. Encontramos ainda poucos relatos sobre o violino na música popular brasileira, pois ainda não lhe foi atribuída uma legitimidade dentro da tradição popular, muito embora o primeiro registro de sua ocorrência seja datado de 1770, conforme descreve Sandroni (*apud* SILVA, 2005, p.3):

[...] por volta de 1770, após três séculos de colonização, quando Domingos Caldas Barbosa introduz o lundu e a modinha em Portugal, as canções populares brasileira já deviam gozar de um certo grau de amadurecimento [...] Apesar de escassas fontes documentais, há indicações de que o violino tenha participado, ainda que minimamente, do processo de depuração da música popular, como mostra o inventário do compositor José Florêncio Coutinho (1750-1819), onde entre as muitas modinhas citadas, uma apresenta a observação “sem violinos”, sugerindo que o instrumento comumente acompanhava o repertório. Gabriel Fernandes da Trindade (179?-1854), outro célebre compositor, era violinista. (SANDRONI *apud* SILVA, 2005, p. 3).

Como podemos observar, a inserção do violino na tradição popular, nos remete ao século XVIII. Embora tenha apresentado alguma atividade naquele período, não foi possível traçar um histórico detalhado de seu uso no escopo desta pesquisa, pois a documentação acerca do tema é escassa.

Em contraponto a essa realidade, os acervos sobre o violino no contexto da música de tradição europeia no Brasil nos séculos XVIII e XIX são uma fonte documental rica que nos possibilita compreender um pouco da atividade realizada naquela época. O violino e todos os demais instrumentos de cordas friccionadas ganharam mais espaço na cena musical carioca a partir da vinda da família real portuguesa para o Brasil, e seu desenvolvimento se deu principalmente dentro da Igreja.

[...] no início do século XIX com a chegada da família real de Portugal em 1808, um sacerdote e também compositor chamado José Maurício Nunes Garcia (1767-1830), ganhou notoriedade, após assumir o posto de mestre-capela na Catedral e Sé do Rio de Janeiro. Havia ali uma orquestra que recebia diversos elogios dos europeus que visitavam o Brasil, comparando a música da Orquestra da Sé Imperial com as boas Orquestras do Velho Continente”. (VIRMOND e NOGUEIRA, 2011, p. 167).

No Estado de Minas Gerais, a atividade artística no século XIX também foi expressiva, e sua história é extremamente relevante no cenário nacional. Nessa

época, surgiram as irmandades que patrocinavam a arte. Segundo Barbosa (*apud* OLIVEIRA e RÓNAI, 2011, p.153), essas confrarias abarcavam integrantes de diversas classes sociais e tornaram-se grandes agentes catalisadores da cultura e da arte na região. Encontramos relatos de atividade musical com a presença de violinos:

As irmandades contratavam um grupo para as suas festas e missas principais [...] Geralmente estes grupos eram compostos por um coro – constituído por quatro a cinco integrantes, três homens e uma ou duas crianças para a voz de *triple* (soprano) – e contínuo ou uma orquestra, constituída geralmente por dois violinos e um baixo nas cordas, e um par de trompas e pares de flautas e/ou oboés. (CASTAGNA *apud* OLIVEIRA e RÓNAI, 2011, p.154).

A partir de 1870, temos os primeiros relatos da atuação de violinistas no cenário da música popular, que coincide com a gênese do choro no Brasil.

...a diversificação gradual na utilização de instrumentos melódicos [no choro] acabou por permitir que o violino substituísse, ou mesmo se somasse, aos instrumentos mais tradicionais, como a flauta, o bandolim e o clarinete. Há sete violinistas na relação de 285 chorões do Rio de Janeiro, atuantes entre 1870 e 1935 [...] Os violinistas chorões são: o “Velho Grey”, Guilherme Canalice, Ferreira Dias, Pingussa, Chico Serpa, Ernestino Netto e até mesmo o maestro Villa-Lobos. Guilherme Cantalice (1850?-1920?) e um certo Otaviano(?) (1912), atuaram com Pixinguinha. (SILVA, 2005. p.4)

Em São Paulo, os registros encontrados por Silva (2005, p.4-5) sobre o violino no meio da música popular datam de 1920, com destaque para os violinistas: Ernesto Trepiccione (Orquestra Colbaz), Gino Alfonso, que segundo Isaías (2007, p. 9-10) foi spalla durante três anos da Orquestra do Teatro Municipal de São Paulo e também, participou da primeira formação do Quarteto de cordas da cidade de São Paulo, que na época se chamava Quarteto Haydn, tendo sido idealizado por Mário de Andrade. Alberto Marino, que utilizava o pseudônimo Bertorino Alma e também era compositor. Outro violinista pouco conhecido no Brasil e com carreira internacional foi Eduardo Andreozzi (1892-1979), que gravou pela Odeon até 1924.

Na década de 1940, com a difusão da música pela rádio, o violino passa a figurar com mais frequência no cenário popular. Destacam-se nessa época os violinistas Eduardo Patané (1906-1969), Irany Pinto (s/d), e Rafael Lemos Júnior (1921-2004). (SILVA, 2005, p.5-6). Entre esses, abordaremos a seguir a biografia de Fafá Lemos, que é objeto desta pesquisa.

2.2. Fafá Lemos

Rafael Lemos Júnior (fig. 2) nasceu em 19 de Fevereiro de 1921 e estudou violino com o professor Orlando Frederico. Aos nove anos de idade foi solista junto à Orquestra do Theatro Municipal do Rio de Janeiro e um ano depois, estreou na sala de concertos Leopoldo Miguez no Instituto Nacional de Música do Rio de Janeiro com o renomado pianista Souza Lima² (fig. 3 e 4). Nesse programa Fafá Lemos executou um repertório eclético que incluía obras de Vivaldi, Bach, Debussy, Oswald e outros. Vemos que Fafá, ainda menino, já havia executado dois concertos, demonstrando assim aptidão e um alto nível de proficiência na performance do violino.



Fig. 2- Fafá Lemos

² João de Souza Lima nasceu em 21 de março em São Paulo no ano de 1898 e faleceu na mesma cidade em 28 de novembro de 1982. Detentor de vários prêmios foi um excelente pianista e, também, professor, maestro e compositor.



Fig. 3- Capa do programa de concerto de Fafá Lemos (1932)

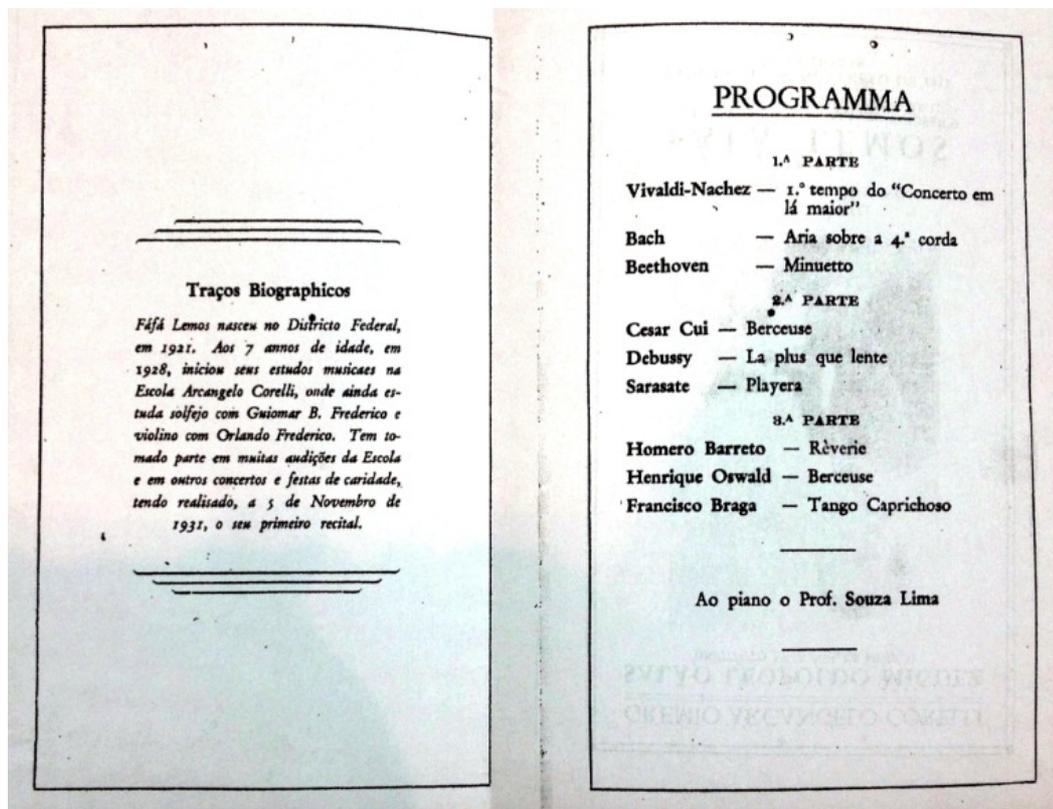


Fig. 4- Programa de concerto de Fafá Lemos (1932)

Posteriormente, mudou-se para o Estado do Paraná e permaneceu ali por dez anos. Já na década seguinte, em 1940, Fafá retornou à cidade do Rio de Janeiro e foi contratado pela Orquestra Sinfônica Brasileira, onde permaneceu no naipe dos primeiros violinos por cerca de quatro meses. Ao que tudo indica, essa foi a última incursão do violinista na música erudita, pois não há registros de sua participação em concertos de orquestras ou recitais com música de tradição europeia após essa data.

No Rio de Janeiro, um importante grupo com o qual se apresentou foi a Orquestra de Carlos Machado, no período de 1940 até 1946. O grupo se apresentava no cassino da Urca e essa experiência de trabalhar numa orquestra de música popular parece ter colaborado sensivelmente para Fafá se enveredar em outro cenário. As intensas apresentações na noite carioca serviam para moldar e estruturar o trabalho de Fafá Lemos. Concomitante a esses fatos houve, durante a década de 1940, um grande movimento responsável por aquecer o mercado da música popular brasileira. Sobre tal período, Silva (2005) narra que:

Dentre os vários veículos responsáveis pelo crescimento de nossa música popular na primeira metade do século XX, o disco e a rádio figuram como os mais importantes. O rádio como grande contratante de músicos, tanto no Rio quanto em São Paulo, foi vital nesse processo. Na década de 1940, a Rádio Nacional do Rio de Janeiro chegou a contar com 120 instrumentistas, em 1956 esse número tinha subido para 156, dos quais 35 eram violinistas. (SILVA, 2005, p. 5).

Em 1950, Fafá foi contratado como instrumentista solista pela Rádio Nacional e, nesse momento, foi escrito um novo capítulo na história do violino popular brasileiro e, também, na vida do violinista. Agora com seu trabalho na rádio, Fafá ganha notoriedade, e também, grava seu primeiro disco pela RCA Victor, em 1951. Nesse ano, outra atividade significativa iria marcar sua carreira, o surgimento do Trio Surdina (fig. 5). O grupo era formado pelo renomado violonista Annibal Augusto Sardinha, o Garoto, Romeu Seibel (Chiquinho do Acordeom) e Fafá Lemos no violino e voz.

O Trio Surdina estreou em 20 de abril de 1951, embora ainda não fosse conhecido com este nome, em um programa dirigido por Paulo Tapajós, diretor e produtor de diversos programas de sucesso na época de ouro da Rádio Nacional (cf. SAROLDI e MOREIRA, 1988). Intitulado Música em Surdina, o programa sugeria que os músicos convidados adequassem a

sonoridade ao conceito que dava nome ao programa. Quando o violonista Garoto foi convidado a tocar no programa, chamou Fafá Lemos, com quem já vinha atuando, e o acordeonista Chiquinho do Acordeom (Romeu Seibel, 1928-1993). (MÜLLER, 2011, p. 20-21)

Fig. 5- Trio Surdina (da esquerda para a direita: Chiquinho do Acordeom, Fafá Lemos e Garoto)

Depois dessa participação, o trio voltou a reaparecer nos dias 6 e 20 de agosto do mesmo ano para a última apresentação da série musical no programa *Música em Surdina*, na Rádio Nacional. Há registros da apresentação do Trio em outro programa da Rádio Nacional, chamado Carrossel Musical, em três datas distintas, respectivamente nos dias 31 de julho, 21 de agosto e 25 de setembro (Mello, 2009). Porém o surgimento efetivo do Trio Surdina ocorreu em 1952, com a gravação do primeiro LP do grupo pela Musidisc (SILVA, 2005, p. 8).

Referida parceria deu início a uma carreira camerística, com uma significativa lista de álbuns gravados, muitas apresentações e um trabalho de música de câmara extremamente refinado. Conforme Silva (2005, p. 8), “a sonoridade única do grupo é marcada por uma linguagem moderna e camerística, onde se apresentam inovações harmônicas e estruturais”.

No ano de 1952, Fafá se muda para os Estados Unidos, disposto a ganhar o seu espaço no mercado musical norte-americano. Fixou-se em Hollywood, cidade que sempre admirou e, segundo Elmo Barros:

Ao chegar à capital do Cinema, em janeiro de 1952, Fafá poderia ter começado sua vida artística de maneira bem menos original e pitoresca (pelo menos para nós) do que apresentando-se, pela quantia de 25 dólares, durante cerca de uma hora, em cima de um caminhão, diante de uma casa de móveis que se inaugurava. Porém o que o movia era o senso de

aventura, o desejo de projetar-se na primeira oportunidade que se lhe oferecia numa terra estrangeira. Depois, ... Bem, contatos e- contratos... (BARROS *apud* MÜLLER, 2011, p. 18)

No mesmo ano Fafá conheceu também Carmen Miranda, célebre cantora brasileira com carreira magistral no exterior. Eles firmaram uma parceria que colaborou para impulsionar a carreira internacional do violinista com diversas turnês nos Estados Unidos e Europa, o que conferiu notoriedade ao seu trabalho. De acordo com Müller (2011, p.19):

Fafá trabalhou também com o internacionalmente conhecido violonista, Laurindo de Almeida (1917-1995), com quem gravou a trilha sonora do filme “Meu amor Brasileiro” da *Metro Golden Mayer*, dirigido por Mervyn Le Roy em 1953. Do filme, cujo nome original em inglês é “*Latin Lovers*”, participaram estrelas como Lana Turner, indicada ao Oscar em 1957 por *Peyton Place* e Ricardo Montalban. Ainda nos EUA, Fafá gravou três programas de televisão pela TV CBS, de New York e, como solista, atuou pela KTV, de Hollywood. (MÜLLER, 2011. p.19)

Sua carreira foi se ratificando, e a notoriedade do trabalho era confirmada através de novos contratos fechados:

Fafá foi convidado pela RCA Victor norte-americana para gravar um LP, no qual incluiu sucessos como, “Aquarela do Brasil”, “Na Baixa do Sapateiro” e “Risque”, composições de Ari Barroso (1903-1964), “Nem eu” de Dorival Caymmi (1914-2008) e “Paraíba” de Humberto Teixeira (1915-1979) e Luiz Gonzaga (1912-1989), embora a parte interna do disco indique que a composição seja apenas de Humberto Teixeira. (MÜLLER, 2011. p.19)

Lemos passou algumas temporadas nos Estados Unidos e só retornou ao Rio em 1956, após o lançamento de seu álbum, *Jantar no Rio*, produzido pela RCA Victor. Nesse ano ele também atuou como diretor artístico da mesma gravadora. Conforme Müller (2011 p. 19), nessa época ele abriu uma casa de shows noturna em Copacabana e voltou a se apresentar na cidade do Rio de Janeiro. O violinista permaneceu no país até o ano de 1961, quando embarcou para Los Angeles. Dessa vez, ele permaneceu no exterior por 24 anos, voltando ao Brasil no ano de 1985.

Após o retorno definitivo, Fafá encontrou Carolina Cardoso de Menezes³ e gravou uma produção lançada no ano de 1989, o LP *Fafá e Carolina* (fig. 6), seu último trabalho, que foi produzido pela Eldorado.



Fig. 6- LP *Fafá e Carolina*

No dia 18 de outubro de 2004, Fafá Lemos (fig. 7) faleceu na cidade do Rio de Janeiro, na casa de repouso em que passou os últimos anos de sua vida.



Fig. 7- Fafá Lemos à direita, ao lado do violinista Hariton Nathanailidis.

³ Pianista que prestou uma contribuição sensível para a música popular brasileira. Ela teve suas primeiras lições ao piano com seus pais, mas, entre seus professores, destacamos Chiquinha Gonzaga, com quem fez algumas aulas de piano. Desde 1930 Carolina atuou pelas rádios e foi contratada por diversas emissoras.

2.3. *Fafá em Hollywood*

Como vimos anteriormente, Rafael Lemos Júnior embarcou em 1952 para os Estados Unidos, onde residiu na cidade de Hollywood até o ano de 1955. Nesse período, ele desenvolveu um trabalho significativo de divulgação da música popular brasileira no principal país da América do Norte, por meio de apresentações ao vivo em programas televisivos, gravações, e ainda acompanhando cantores brasileiros residentes em solo norte-americano, como a renomada Carmen Miranda, que teve uma carreira intensa em Hollywood.

Dentre os LPs que gravou, destacamos o álbum intitulado *Fafá Lemos e seu Violino com Surdina*, lançado no ano de 1955 pela gravadora RCA Victor (fig. 8). Nesse disco, ele interpreta obras de vários artistas, dos quais destacamos Jay Livingston e Ray Evans, ambos americanos, que realizaram uma grande parceria musical iniciada no ano de 1937. A dupla ficou muito conhecida popularmente nos Estados Unidos quando começaram a escrever músicas para televisão e cinema. Como fruto da parceria, eles conquistaram três estatuetas do Oscar na categoria melhor música. Hoje eles são conhecidos mundialmente pela composição da canção de natal “*Silver Bells*”. Encontramos também composições de artistas brasileiros como Waldir Azevedo, Noel Rosa e o próprio Fafá.



Fig. 8- Capa do LP *Fafá Lemos e seu violino com surdina*

Encontramos no mesmo disco uma de suas composições escrita originalmente para violino com acompanhamento de instrumentos harmônicos, chamada *Fafá em Hollywood*. O título faz referência ao período em que morou naquela cidade, que

sempre exerceu grande fascínio sobre o compositor (BARROS *apud* MÜLLER, 2011, p. 18). Percebemos nessa música, que é uma homenagem à cidade que ele tanto admirava, alguns elementos característicos da música brasileira e, também, influências da música norte americana.

A obra *Fafá em Hollywood* é um choro que possui uma instrumentação pouco convencional em relação à formação utilizada tradicionalmente, o regional. Em geral, essa formação é constituída por: violão; violão de 7 cordas, realizando a condução do baixo; cavaquinho; pandeiro e a flauta, bandolim, clarineta ou outro instrumento solista. A participação do violino como solista nas rodas de choro é pouco expressiva, quando comparada a outros instrumentos melódicos como flauta, saxofone, clarineta e cavaquinho. Ferrer (1996, p. 11-12) aponta para a construção de uma relação entre o choro e sua instrumentação, fato esse que ocorreu por que os compositores do gênero eram também os performers de suas músicas, o que cooperou para a associação do choro a um grupo restrito de instrumentos. Em *Fafá em Hollywood*, Lemos corrobora a tese apontada por Ferrer (1996), contribuindo para a inserção do violino no choro.

Na instrumentação escolhida por Lemos (1955) em seu fonograma, encontramos o acordeom, piano, contrabaixo e o violino. Embora o regional seja característico do choro, podemos encontrar nos primórdios do gênero formações compostas por três instrumentos, “dos quais dois deles eram responsáveis pela base rítmica e harmônica e o terceiro, geralmente uma flauta, pela melodia” (GEUS *apud* MOTA JÚNIOR, 2011, p. 32). Em *Fafá em Hollywood* o piano é o responsável pela harmonia, e o violino, por sua vez, é o instrumento solista, responsável pela melodia. O contrabaixo acústico sublinha o baixo da harmonia, realizando uma linha sem muitos improvisos. A escolha de tal instrumento aproxima a sonoridade dessa gravação do jazz norte-americano. O acordeom, além de auxiliar no preenchimento da harmonia, realiza também a base rítmica, substituindo a percussão. A escolha do acordeom deve-se, possivelmente, à influência do trabalho do compositor com o Trio Surdina. O violão e o cavaquinho, tradicionalmente utilizados na roda de choro, não são encontrados nessa gravação.

Na interpretação de Fafá Lemos encontramos a seguinte estrutura formal (fig.9):

A :| B :| A | B :| A

Fig. 9- Estrutura formal de *Fafá em Hollywood* (LEMOS, 1955)

Essa estrutura formal é semelhante à que encontramos no *jazz*, a qual apresenta seções mais longas e que se alternam, possibilitando assim os improvisos sobre os padrões harmônicos de cada seção. A improvisação é realizada somente pelo piano na seção B da peça. Conquanto a forma se assemelhe ao *jazz*, encontramos em *Fafá em Hollywood* uma construção harmônica típica do choro, com a seção A em tonalidade maior e a seção B na tonalidade relativa menor, sendo que a seção C, tradicionalmente encontrada no choro e que apresentaria modulação para a tonalidade da subdominante menor, não aparece nessa composição (MOTA JÚNIOR, 2011, p.33). Embora possamos encontrar na gravação de Lemos certa liberdade na escolha das harmonias, não podemos afirmar que os acordes empregados sejam característicos do *jazz*, uma vez que não encontramos as notas de tensão peculiares desse gênero.

A tonalidade da obra é Fá Maior, sobre a qual é construída a seção A. Referida seção é composta por 16 compassos, que se estruturam cada uma, em duas frases de 8 compassos. Já a seção B está na tonalidade de Ré menor, relativa menor do tom principal, e se estrutura da mesma maneira, apresentando duas frases de oito compassos cada, totalizando 16 compassos.

A gravação apresenta o compasso binário 2/4, e também, estrutura rítmica sincopada, que é característica do choro. A síncopa é marcante na composição, e pode ser detectada tanto na melodia do violino como no acompanhamento realizado pelo piano. Em Almeida (1999, p.135) encontramos a informação de que o compasso binário é característico dos gêneros de dança, como polca e maxixe, e também sabemos que esse compasso estrutura várias composições do gênero choro. Ele sugere ainda, que sua unidade de tempo colabora para a valorização dos contratempos.

A tessitura da melodia principal abrange um intervalo de duas oitavas, que vai do Mi 3 ao Fá 5. Possivelmente isso se deve ao fato de a peça ter sido escrita

originalmente para violino. Tal extensão seria incomum caso a música fosse somente uma transcrição de uma melodia composta para voz, pois tornaria muito difícil sua execução no âmbito da música popular.

A música popular brasileira abarca recursos interpretativos que são utilizados pelos intérpretes para atribuir valor e musicalidade em suas performances. Normalmente o discurso popular é conduzido pela tradição oral, que valoriza a criatividade na execução do repertório em geral, e de maneira mais específica no choro. Por isso as decisões interpretativas tomadas pelo solista para sua execução não estão grafadas na partitura, pois elas pertencem a um universo criativo que caracteriza o fazer musical.

Albino e Lima (2011, p. 77) corroboram esse fato, ressaltando a importância da oralidade, bem como a da improvisação, no desenvolvimento do choro. Segundo esses autores “a notação musical transcrita servia apenas de guia para os solistas”, sendo que “comumente o que se executava musicalmente não era o que estava escrito na partitura”. Tal característica confere liberdade aos intérpretes, na medida em que a música é (re)criada em cada nova performance.

Durante a performance na música popular, o solista deve ter liberdade para (re)criar, em meio a uma determinada configuração estilística. Para isso, contamos com delimitações estéticas do gênero popular, nesse caso o choro, que surgem com a finalidade de disponibilizar e organizar as ferramentas específicas do gênero para sua execução.

De acordo com Gomes (2007, p.21), baseando-se em Behágue, Loureiro e Almeida (*apud* GOMES, 2007, p.21), os elementos melódicos do choro derivaram-se da modinha, uma canção com origem europeia que valoriza a melodia. Já os rítmicos vieram do lundu, que é um gênero musical proveniente da cultura africana. As melodias presentes no choro geralmente apresentam muita expressividade, possivelmente uma tentativa de resgatar o caráter melódico encontrado na modinha. As ornamentações e o caráter improvisatório da performance colaboram para enriquecer o conteúdo melódico. Almeida (1999, p.106) aponta que as ornamentações estabeleceram características representativas nas melodias por

meio da criatividade melódica dos músicos de choro. Na composição de Fafá encontramos a apojetura ornamental melódica como um recurso expressivo recorrente. No início da obra temos ocorrência da apojetura.



Ex. 1: Apojetura melódica em *Fafá em Hollywood* (c. 2-4)

A bordadura é um recurso muito utilizado para a construção do perfil melódico no choro (ALMEIDA, 1999, p. 109). Elas ocorrem com frequência e podem ser inferiores ou superiores (ex. 2).



Ex. 2: Bordadura inferior. *Fafá em Hollywood* (c. 30)

No compasso 38 notamos a presença da bordadura superior, que aparece somente na gravação de Fafá Lemos (ex. 3):



Ex 3: Bordadura superior. *Fafá em Hollywood* (c. 38)

Outra característica peculiar nas obras de choro é o aparecimento do arpejo descendente com 6^o na melodia. De acordo com Almeida (1999), esse arpejo é sempre descendente e executado pelo instrumento solista. “Este arpejo aparece constantemente em movimento descendente, de modo que a 6^a pode ser

considerada uma apojetura melódica da 5ª, assumindo assim função ornamental” (ALMEIDA, 1999, p. 108).

Encontramos tais arpejos na seção B de *Fafá em Hollywood* nos compassos 44, 46, 92 e 94 (ex. 4).



Ex. 4: Arpejo descendente com 6ª. *Fafá em Hollywood* (c. 43-46)

O uso do cromatismo na melodia pode ser encontrado no choro tradicional, mas tem maior incidência nas composições modernas do choro. A origem desse elemento melódico pode ser atribuída tanto à influência da modinha, gênero executado no Brasil por herança européia, como também do *jazz*, principalmente em composições mais recentes (ALMEIDA, 1999, p. 111).

Em *Fafá em Hollywood* o cromatismo tem papel estruturante, aparecendo de forma recorrente na seção A (ex. 5). A utilização do cromatismo também pode decorrer da experiência musical que Fafá teve nos Estados Unidos, onde sofreu forte influência do *jazz*.



Ex. 5: Cromatismo em *Fafá em Hollywood* (c. 1-4)

Passaremos agora a destacar os elementos rítmicos presentes em *Fafá em Hollywood*. No choro, especificamente, uma característica marcante é o uso da síncopa, que figura na música nacional desde o lundu. Almeida (1999, p.135)

comenta que a fixação da síncopa na música brasileira pode ter tido origem na constante valorização dos contratempos, característica que também ocorre em diversos gêneros americanos, como o *jazz* e a música caribenha.

A utilização da síncopa ocorre sistematicamente em toda a peça e pode ser encontrada tanto na seção A (ex. 6), como na seção B (ex. 7), funcionando como um elemento motivico que confere unidade à obra.



Ex. 6: Síncopas na seção A de *Fafá em Hollywood* (c. 6-8)



Ex. 7: Síncopas na seção B de *Fafá em Hollywood* (c. 86-87)

Além da síncopa propriamente dita, encontramos ainda a referência à síncopa que acontece em um grupo de quatro semicolcheias, em que a segunda semicolcheia do grupo é enfatizada através de configurações rítmicas que a valorizam. De acordo com Almeida (1999, p. 138), a semicolcheia estará “atrelada à nota anterior por ligadura de valor ou será substituída por pausa” (ex. 8).

Baker. A maneira que ele tocava trompete, com certeza ele cantava as notas que ele tocava no trompete (KRASSIK, 2011).

Na performance de Lemos, encontramos uma sonoridade particular produzida pela junção do uso da surdina com o vibrato, que em alguns momentos parece querer reproduzir a voz humana, como um cantor que interpreta a melodia de uma canção de forma calorosa. Outro ponto relevante a ser observado nessa discussão está em situarmos a época em que Fafá consolidou sua formação no violino. Possivelmente ele foi influenciado pelo estilo de tocar de Kreisler com vibrato constante, estilo que foi difundido pelo mundo, referência para muitas gerações, e provavelmente para o próprio Fafá. Por isso, ressaltamos a importância da semelhança estilística entre o vibrato de Fafá, com a do renomado violinista Fritz Kreisler. Essa combinação confere à peça uma variedade timbrística peculiar.

Além do vibrato, Fafá Lemos emprega dois recursos técnico-interpretativos realizados através da técnica violinística da mão esquerda. Esses recursos são dois tipos de portamento denominados *glissando* e o *pitch bend*, a seguir investigaremos seu uso no fonograma de Lemos.

Para conduzir o discurso musical, Lemos utiliza nessa gravação o *pitch bend*. Notamos que ele emprega de maneira recorrente esse tipo de portamento oriundo do *jazz*. De acordo com Fabris (2005, p.15), a técnica consiste em atacar a nota não no seu centro, mas numa afinação abaixo ou acima, e através do deslizar dos dedos, alcançar sua afinação real. Na seção A encontramos o *pitch bend* sendo utilizado no compasso 4 (ex. 9).



Ex. 9: *Pitch bend* ascendente no c. 4 de *Fafá em Hollywood*

Segundo Leech-Wilkinson (2007, p.) o *glissando* difere do *pitch bend* por durar mais tempo e cobrir uma distância intervalar maior. A partir dessa definição, identificamos os *glissandos* na obra pela relação intervalar maior e deslizamento dos dedos da mão esquerda com maior duração entre as notas. Tal recurso expressivo foi utilizado pelo violinista somente na seção B, a fim de realçar intervalos específicos e valorizar o desenho melódico horizontal. Encontramos exemplos da aplicação nos compassos 47 e 48, em que os intervalos entre as notas são respectivamente 5ª e 4ª Justas. (ex. 10).



Ex. 10: *Glissando* na seção B de *Fafá em Hollywood* (c. 47 e 48)

Os portamentos empregados por Fafá Lemos ocorrem sempre nas mudanças de posição ascendentes, ou seja, de uma posição mais baixa para uma mais alta no instrumento, ou ainda do grave para o agudo. Somente no compasso 32 encontramos um portamento no sentido contrário, um *glissando* descendente, conforme exemplo a seguir (ex. 11).



Ex. 11: *Glissando* descendente em *Fafá em Hollywood* (c. 31 e 32)

Trataremos a seguir dos elementos que se referem ao material a partir do qual a música foi construída. Devemos considerar também os elementos de performance que podem ocorrer a critério do intérprete. Na música popular, e mais especificamente no choro, o instrumentista dispõe de liberdade rítmico-melódica na execução da sua parte. Na gravação de Fafá Lemos percebemos que ele utilizou essa liberdade por meio do *rubato* na condução da primeira frase da seção B. Dessa forma a melodia não se encontra alinhada verticalmente com o acompanhamento.

Santos (2001, p.5) cita referida liberdade como sendo “uma realização do ritmo de forma relaxada em relação ao pulso”, o que pode ser percebido na realização das síncopas dos compassos 20 e 24, em que o *rubato* empregado faz com que o ouvinte tenha a sensação de que o violino está tocando quiálteras em vez de síncopes (ex. 12).

Ex. 12: Liberdade rítmico-melódica na interpretação de Fafá Lemos (c. 18-26)

Fafá utiliza basicamente os seguintes golpes na execução de sua obra: o *Détaché*, *Legato* e *Spiccato*, sendo o *Détaché* o golpe predominante em toda peça, com pequena variação em poucos momentos. Nesse golpe as notas são articuladas separadamente, ou seja, uma nota para cada arco. Salles (1998, p.61) ressalta que “embora o arco troque de direção em cada uma [das notas], o resultado sonoro apresenta uma sequência de notas ligadas”. O golpe é muito empregado nas notas em semicolcheias durante toda a peça, como no trecho abaixo. (ex. 13)

Ex. 13: Semicolcheias em *détaché* (c. 27–29)

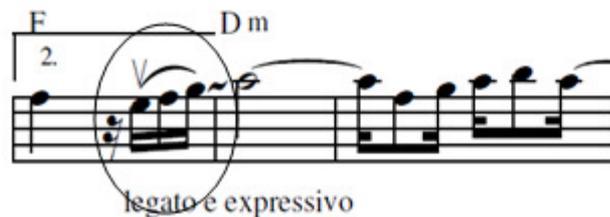
Encontramos ainda na performance de Lemos a variação do *détaché* que Salles (1998, p. 66) classifica como *détaché acentuado*. Esse golpe pode ser produzido pelo aumento da velocidade e pressão do arco sobre a corda no início da arcada. Quanto à articulação e ao movimento muscular, tal golpe situa-se entre o *détaché* e *martelé*, sendo utilizado para enfatizar determinadas notas. Durante a performance

esse golpe surge como um recurso técnico empregado para destacar os ritmos sincopados (ex. 14) e também, permite ao intérprete enfatizar uma articulação que aproxime a melodia do assobio ou canto.



Ex. 14: *Détaché Acentuado* nas síncopas (c. 1-4)

Contrapondo ao caráter mais rítmico e acentuado encontrado na seção A, ele utiliza o *legato* nas semicolcheias para salientar a expressividade melódica logo no início da seção B, contribuindo para conferir diversidade de ambientes para a obra (ex. 15).



Ex. 15: Uso do *legato* em *Fafá em Hollywood* (c. 18-20)

Outro golpe que podemos encontrar na performance de Fafá é o *spiccato*. Sua aplicação, segundo Salles (1998), implica destacar as notas por meio da articulação do arco abandonando as cordas. A seção B, além de se diferenciar da seção A por se iniciar com uma melodia cantábile, também tem elementos contrastantes de articulação dentro da própria seção. Da primeira vez em que é tocada, toda a frase é pensada com uma articulação mais ligada e, em seguida, através do *spiccato*, notadamente nas síncopas dos compassos 36 e 40, a frase ganha caráter mais ritmado (ex. 16).



Ex. 16: Emprego do *spiccato* em *Fafá em Hollywood* (c. 36 e 40)

Na gravação de *Fafá*, o violino não realiza improviso: o intérprete preserva grande parte do material melódico durante toda a obra, utilizando acréscimo de notas, inserindo ornamentações melódicas e alterações rítmicas. Sobre o tema, Cazes (1998) comenta que “uma audição atenta das gravações de choro na fase mecânica surpreende por aspectos como a quase total falta de improvisação. Muitas vezes a mesma parte de uma música é repetida umas quatro ou cinco vezes sem nenhuma alteração” (CAZES, 1998, p.44). A gravação de *Fafá em Hollywood* não está situada na fase mecânica da gravação (1902-1927), mas observamos que do ponto de vista do improviso o violino conserva essa característica, remanescente daquela época.

Considerando outras gravações de Fafá Lemos, o estilo presente em sua interpretação de música popular brasileira busca priorizar os elementos característicos da música nacional. Já em performances nas quais o repertório é internacional, o violinista utiliza elementos do *jazz* norte americano. Provavelmente a aplicação desses recursos está relacionada à sua grande admiração pelo trabalho do violinista francês Stéphane Grapelli⁴, um ícone da execução do violino no *jazz*. Silva aponta que:

É curiosa a abordagem de Fafá diante do repertório misto, além - fronteira, de sua época. Sua interpretação de música internacional se aproxima muito do estilo grapelliano, enquanto que o repertório nacional é tratado numa linguagem mais pessoal, tecnicamente mais rebuscada, e que faz com que o violino transcenda seu papel melódico, fazendo alusão aos instrumentos de nossa música popular, como o violão, o bandolim, a sanfona e a percussão. (SILVA 2005, p.9)

⁴ Stéphane Grapelli nasceu em Paris em 26/01/1908 e faleceu na mesma cidade no dia 01/12/1997. Foi um violinista especialista em *jazz* e também, fundou o Quintette du Hot Club de France com Django Reinhardt, famoso guitarrista de *jazz*.

Como demonstramos anteriormente, Fafá adota um estilo de interpretação híbrido na execução da obra *Fafá em Hollywood*. Procuraremos apontar a seguir os recursos empregados que são característicos da música popular brasileira e os recursos oriundos do *jazz*.

A condução de frase de Lemos assemelha-se à realizada por Grapelli. Na performance de Fafá de música popular brasileira

alguns traços de Grapelli estão presentes, rubatos e glissandos, principalmente nas melodias de músicas mais lentas, entretanto a redução de elementos identificadores do estilo jazzístico é sensível. Fafá abandona a estrutura de frase grappelliana, atendo-se mais à melodia, e quando acompanhado, faz uso de uma abordagem mais técnica, recorrendo a maior variedade de golpes de arcos, efeitos, e de uma articulação que valoriza a “bossa brasileira”, ao invés do “swing” jazzístico. (SILVA, 2005, p.11)

Encontramos no fonograma de *Fafá em Hollywood* (LEMOS, 1955) tanto a utilização de *glissandos* e *rubatos* como uma grande variedade de golpes de arco e efeitos que remetem às características da música popular brasileira, demonstrando a mescla de elementos do *jazz* e do choro.

A utilização da síncopa também foi demonstrada neste capítulo, como um elemento característico do choro, assim como a forma pela qual Fafá utiliza as diversas formas de articulações sonoras. Para Silva (2005, p.13), o *détaché acentuado*, golpe utilizado por Lemos, confere um “swing especial” para a música brasileira. O violinista brasileiro emprega também uma maior variedade de golpes em toda a extensão do arco, seja dentro ou fora da corda, em relação ao realizado por Grappelli, que utiliza predominantemente o terço superior do arco, perto da ponta, sem que este abandone a corda.

3. Nicolas Krassik e *Fafá em Hollywood*

3.1. A atualidade do violino na Música Popular Brasileira

A música participa de forma efetiva do cenário cultural de um povo. Atualmente a música popular brasileira vem experimentando uma expansão causada pela inserção de novos artistas em seu cenário, num momento em que a política de valorização da cultura popular brasileira envolve todo o território nacional e alcança outras partes do globo.

Desde o seu surgimento, a música popular brasileira tem sido levada ao exterior por vários artistas renomados. Devido à globalização, esse alcance foi potencializado. Hoje estabelecemos notável diálogo com países estrangeiros por meio da arte, e também através da música, por intermédio da divulgação dessa manifestação artística e da grande política de âmbito global, que enfoca a diversidade cultural e busca estabelecer integração entre os povos pelo viés da comunicação cultural. A configuração dessas políticas, somada ao reconhecimento nacional e internacional da cultura brasileira, convertem-se em estímulo para os mais diversos tipos de arte. Nesse contexto, o violino popular brasileiro, outrora esquecido, ressurge, resgatando um passado pouco evidenciado e trilhando novos horizontes para o futuro.

Atualmente no Brasil podemos citar o trabalho de alguns violinistas: Marcus Viana (MG), Raimundo Newton (DF), e Léo Ortiz (RJ). Destacamos ainda, o violinista Ricardo Herz, da cidade de São Paulo, que já gravou quatro álbuns e vem ganhando notoriedade com reconhecimento de músicos renomados no cenário nacional. Seu violino apresenta um estilo que mistura sonoridade de rabeca, melodias do choro, sotaque nordestino, improvisações jazzísticas e alusão a instrumentos percussivos. Percebemos aqui uma nova geração do violino na música popular brasileira.

O violino popular no Brasil está sendo conduzido a um novo estágio por músicos que em geral têm sua formação na música erudita e, em seguida, iniciam carreira na música popular. Abordaremos agora o trabalho do violinista Nicolas Krassik, que também é objeto da nossa pesquisa e cuja carreira detalharemos a seguir.

3.2. Nicolas Krassik

Francês de nascimento, Krassik (fig. 10) começou a estudar violino aos cinco anos de idade por intermédio da mãe, que era pianista clássica. Ele se formou em violino no Conservatoire National de Region d'Aubervilliers-la Courneuve e a tal formação ele atribui a sua estruturação técnica: “a música erudita me trouxe a técnica, certa sensibilidade e busca de expressividade, de um som, uma afinação, a interpretação, a atenção às dinâmicas, uma preocupação com a forma, as partes e seus contrastes e uma disciplina” (KRASSIK, 2010).



Fig. 10- Nicolas Krassik

Nos últimos três anos de Conservatório, Krassik demonstrou interesse pelo gênero popular, abrangendo diversas tendências, como o rock, jazz etc.

Eu tirava os solos de guitarra para tocar no violino, e comecei a brincar de improvisar sozinho, de ouvido seguindo gravações de bases harmônicas. Comecei a conhecer violinistas que tocavam outro tipo de música e que foram referências importantes como: Didier Lockwood, Jean-Luc Ponty, Stephane Grappelli e Dominique Pifarely. (KRASSIK, 2010)

Em seguida ele procurou se especializar e se formou em *jazz* pelo Centre de Formation Musicale de Paris. A nova fase é abordada pelo violinista com muito entusiasmo:

Foi um ano de muita busca musical e pessoal, maravilhoso! Trabalhei com jazz uns 10 anos, toquei no grupo que o violinista Didier Lockwood montou que eram 11 violinos e uma rítmica de jazz, baixo, piano e bateria. Toquei também num quarteto de cordas com Michell Petrucciani, pianista. O jazz então me deu liberdade, possibilidade de achar ideias diferentes, e a improvisação. (KRASSIK, 2010)

Seu contato com a música brasileira ocorreu em eventos culturais realizados em Paris. Parece que esse evento na capital francesa despertou interesse em Krassik, que gostou da fusão melodia-improviso e ritmo, mistura peculiar e presente no choro. Ele afirma em entrevista que “buscava uma forma de tocar que se valoriza tanto a melodia quanto o improviso. A junção das duas coisas eu descobri aqui, no choro. Talvez uma das coisas que eu estava procurando mesmo era o ritmo, e esse, eu encontrei na música brasileira” (KRASSIK, 2010).

Impulsionado pela descoberta, ele chegou ao Brasil em 2001, estabelecendo residência na cidade do Rio de Janeiro, onde reside até hoje. Desde então, tem estudado a música brasileira e seus variados gêneros:

Eu sou apaixonado por percussão, estudo, toco pra mim vários instrumentos de percussão e estudo o swing da música brasileira seja forró, samba, choro, sendo o forró o gênero com o qual eu mais me identifico e que tem a ver com o prazer que descobri em dançar, que influenciou até no meu jeito de tocar violino. Eu acho que eu toco melhor violino porque eu aprendi a dançar; eu me soltei, você esquece a dificuldade, seu corpo relaxa e tudo flui melhor. (KRASSIK, 2010)

Vimos que o violinista Nicolas é um grande estudioso da música popular brasileira e como seu envolvimento com a dança, no caso o forró, gênero com o qual ele mais se identifica, proporcionou maior entendimento acerca das estruturas rítmicas e articulações típicas da música brasileira. As informações obtidas em seus estudos acerca do ritmo colaboram para suas interpretações, que priorizam o estilo e reproduzem de forma fidedigna as peculiaridades rítmicas dos gêneros brasileiros.

Krassik tem se apresentado regularmente em diversos shows por todo o Brasil. Já gravou quatro álbuns com diferentes temas da música popular brasileira e também tem divulgado a música brasileira no exterior. Destaque para sua apresentação em Nova York no Carnegie Hall em novembro de 2012, com o tema do seu terceiro álbum, *Cordestinos*.

A obra *Fafá em Hollywood* foi gravada pelo violinista francês Nicolas Krassik no ano de 2004. A música compõe uma das faixas de seu CD que se chama *Na Lapa* (fig. 11), uma homenagem ao bairro da cidade do Rio de Janeiro que concentra grande atividade boêmia e frequentemente é palco de vários músicos que se apresentam no local.

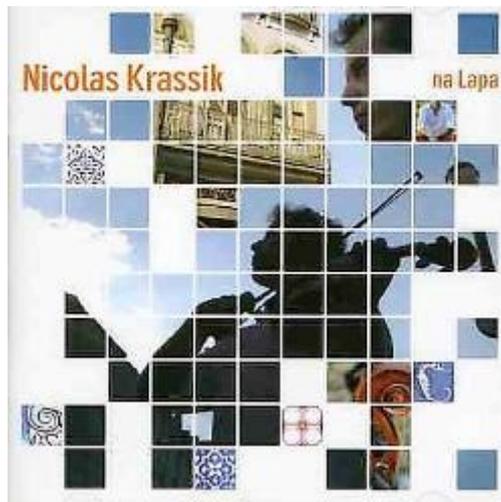


Fig. 11: Capa do CD *Na Lapa*, de Nicolas Krassik

3.3. Fafá em Hollywood no fonograma de Nicolas Krassik

Analisaremos a seguir a obra *Fafá em Hollywood* na gravação de Nicolas Krassik. A partir do panorama da composição de Fafá Lemos verificaremos como Krassik estruturou sua releitura desse choro, evidenciando, também, os recursos utilizados em sua performance.

Iniciando a análise da gravação, elencaremos a instrumentação proposta pelo intérprete, que conta com violão de 7 cordas, violão, cavaquinho, violão tenor,

caixeta, tamborim, reco-reco, pandeiro, *derbak*⁵, acordeom e violino. Krassik escolheu uma formação mais próxima da usada tradicionalmente no choro, acrescentando apenas o *derbak* na percussão e o acordeom, uma citação à primeira gravação de Fafá Lemos (1955) e também ao seu trabalho no Trio Surdina.

Em suas incursões na música popular brasileira, Nicolas já interpretou o repertório do Trio Surdina, com Henrique Cazes no violão e Marquinhos Richter no acordeom. De acordo com Müller (2011, p.47), foi nesse período que “... Krassik conheceu um pouco do repertório deles chegando a incluir em seu disco a música *Fafá em Hollywood...*”. Sua pesquisa sobre música popular brasileira e o contato com os músicos desse gênero colaboraram para o desenvolvimento dessa linguagem em suas interpretações. Quando o violinista francês aportou na cidade do Rio de Janeiro, ele se dedicou muito ao estudo da música popular brasileira. Rapidamente começou a se apresentar pela cidade e, devido à sua experiência e habilidade como instrumentista, tornou-se referência no gênero, conquistando tanto público quanto os músicos.

Na versão de Krassik, temos a apresentação da seguinte estrutura formal para *Fafá em Hollywood* (fig. 12):

A :|: B :|: A :|: B :| A |

Fig. 12- Estrutura formal de *Fafá em Hollywood* na versão de Nicolas Krassik (2004)

Como na versão de Lemos (1955) as seções também são estruturadas cada um com 16 compassos. Na seção A, a melodia está no violino e logo na primeira repetição Krassik realiza um improviso. Em seguida, passamos à seção B, com a melodia principal realizada pelo acordeom, sendo seguido na repetição pelo violino. A seção A é repetida mais duas vezes com improvisos do cavaquinho e do

⁵ *Derbak*: A *darbuka*, *doumbek* ou *derbak* é um membranofone tradicional na música árabe, tendo parentesco com o *djembe* do oeste africano. O *derbak* também é considerado um dos instrumentos principais dos conjuntos árabes. Como fornece uma base rítmica, tem por função dar a estrutura para toda a música.

acordeom respectivamente. Há ainda mais duas repetições da seção B, com improvisos do violino e do cavaquinho. Para encerrar a obra, o violino retorna à seção A com a melodia original, sem improvisos.

Como temos comentado neste tópico, Nicolas procura pesquisar a música e cultura local para adequar suas performances aos estilos musicais que interpreta. Como sua formação foi oriunda de conservatório tradicional de música europeia e posteriormente obteve formação em escola de improviso com ênfase no jazz, ele buscou inserção na música popular brasileira por meio das pesquisas mencionadas.

Assim, Krassik mantém em sua performance a utilização das síncopas, no início na seção A (ex. 17), e referências às síncopas, no início da seção B (ex. 18).



Ex. 17: Utilização das síncopas na interpretação de Krassik (c.1-4).



Ex. 18: Referência à síncopa na interpretação de Krassik (c. 52-53).

Na repetição da seção A, Krassik inicia um improviso sobre a melodia do violino, introduzindo modificações rítmico-melódicas no desenho original de Lemos. Identificamos procedimentos tais como acréscimo de notas, supressão de notas, modificações rítmicas, dentre outros (ex. 19).

A musical score in treble clef, key of F major, starting at measure 18. Chords are indicated above the staff: F, Dm, Gm, C7, and E. Annotations include:

- 'Acrécimo de notas' (Increase of notes) with a bracket over the Dm chord.
- 'Supressão de notas' (Deletion of notes) with a bracket under the Gm chord.
- 'Modificação rítmico-melódica' (Rhythmic-melodic modification) with an arrow pointing to a circled measure containing the C7 chord.

Ex.19: Modificações na repetição da seção A na interpretação de Krassik. (c.18-20).

Na gravação observamos a ocorrência das apojeturas. De acordo com Almeida (1999, p.106), elas podem ser classificadas como apojeturas melódicas e sensíveis. Esta última aparece somente na gravação de Krassik, que adiciona uma nota no compasso 28, formando um intervalo de segunda menor com a melodia original (ex. 20).

A musical score in treble clef, key of F major, starting at measure 28. Chords are indicated above the staff: C7, F7/A, and F7. A circled measure at the beginning of the phrase shows a grace note (a sharp sign) being added to the melody, which is annotated as a 'sensível' (sensitive) grace note.

Ex. 20: Apojetura sensível na versão de Krassik (c. 28 e 29)

Percebemos também abaixo a recorrência das bordaduras e arpejos descendentes (ex. 21).

A musical score in treble clef, key of F major, starting at measure 60. Chords are indicated above the staff: F/AV, B, F/C, and Dm. Annotations include:

- 'Arpejo descendente' (Descending arpeggio) with a bracket under a descending arpeggiated figure.
- 'Bordadura inferior' (Lower ornament) with an arrow pointing to a circled measure containing the Dm chord.

Ex. 21: Arpejo descendente e bordadura inferior na gravação de Nicolas Krassik (c. 60-63)

Notamos, outrossim, que o cromatismo continua presente como elemento motivico na seção A. (ex. 22)



Ex. 22: Cromatismo na seção A de *Fafá em Hollywood* na versão de Krassik (c. 1-3)

Krassik utiliza ainda o cromatismo em seus improvisos, expandindo a ideia proposta por Fafá Lemos. Nos compassos 29 a 31 há um desenho melódico descendente, enfatizado por acentos no arco, cuja melodia resultante é um cromatismo (ex. 23).



Ex. 23: Cromatismo no improviso de Nicolas Krassik (c. 29-31)

3.4. Nicolas interpreta *Fafá em Hollywood*

O timbre conferido à obra *Fafá em Hollywood* pelo violino de Nicolas Krassik ora nos remete à sonoridade de uma rabeca e em alguns momentos faz alusão ao acordeom. O violinista francês opta pela utilização de instrumentos característicos da formação tradicional do choro como cavaquinho, violões, percussão e instrumentos melódicos, como o violino e o acordeom. A sonoridade do grupo é homogênea durante toda a peça, enquanto os instrumentos solistas - violino, cavaquinho e acordeom – se revezam na melodia, remetendo à prática comum nas rodas de choro.

Com isso percebemos a similaridade da performance com as rodas de choro do passado, onde, de acordo com Goritzki (2004, p.13), “a dinâmica era um recurso raramente utilizado pelos chorões em geral”. De fato nesse fonograma não há maiores variações de dinâmica, com o grupo permanecendo no mesmo patamar do início ao final da peça.

O intérprete utiliza pouco o vibrato, geralmente para evidenciar as notas que são articuladas pelos golpes de arco *détaché* e *martelé*. Na performance de Krassik pode-se considerar que o vibrato desempenha um papel de ornamento executado pela mão esquerda, aplicado intencionalmente pelo performer em determinadas notas.

Neste fonograma o *legato* é o golpe de arco mais utilizado, funcionando como articulação padrão em toda a peça. A partir dessa articulação, o intérprete desenvolve figuras em *legato* de 2, 3, 4 ou mais notas, e estas se convertem em arcadas que delineiam frases musicais variadas. As ligaduras são aplicadas, em sua maioria, em grupos de duas (ex. 24), três ou quatro (ex. 25) semicolcheias.

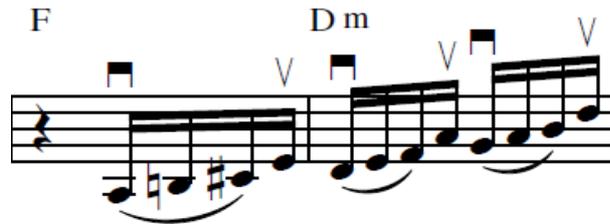


Ex. 24: Ligaduras de duas semicolcheias na interpretação de Krassik (c. 24-26)



Ex. 25: Ligaduras de três e quatro semicolcheias na interpretação de Krassik (c.1-3)

Ressaltamos ainda o emprego de uma arcada em *legato* que Krassik adota em uma seção de improviso, que é o agrupamento de três semicolcheias ligadas seguidas de uma semicolcheia desligada (ex. 26).



Ex. 26: Arcada de três semicolcheias ligadas e uma separada em improviso de Krassik (c. 97-98)

O *détaché* é outro golpe de arco utilizado em momentos específicos da peça para evidenciar a articulação de notas repetidas, como observamos na seção B (ex. 27).



Ex. 27: *Détaché* na interpretação de Krassik (c. 58-60)

Percebemos também o uso do *détaché acentuado*, utilizado para evidenciar a síncopa (ex. 28), tal como ocorre na interpretação de Fafá. Entretanto esse recurso é empregado por Krassik em um ponto específico na seção A da peça, que aparece nos compassos 14 e 15.



Ex. 28: *Détaché* acentuado na seção A de *Fafá em Hollywood* (c. 14 e 15)

Na gravação em foco encontramos o *martelé* (ex. 29), que aparece como recurso para destacar a articulação. As frases bem articuladas parecem imitar um instrumento percussivo. Como Krassik é profundo admirador dos instrumentos de percussão, por meio do *martelé*, ele ressalta as características rítmicas presentes na peça: “Eu sou apaixonado por percussão, estudo, toco pra mim vários instrumentos de percussão” (KRASSIK, 2010).



Ex. 29: *Martelé* na interpretação de Krassik (c. 19)

Outro recurso utilizado pelo intérprete e típico do jazz é chamado de notas mortas (*dead notes*). Na definição de Fabris (2005), “as notas engolidas podem ser as notas mortas (*dead notes*), também conhecidas por notas fantasma (*ghost notes*); ou as notas x, (*x - notes*)” (FABRIS, 2005, p.18). Encontramos na versão de *Fafá em Hollywood* por Nicolas Krassik exemplo de notas mortas no compasso 24 (ex. 30).



Ex 30: *Dead Notes* na interpretação de Krasik

A versão de Krassik apresenta diversas seções de improvisação, sempre intercaladas por seções onde a melodia original é apresentada. Todos os instrumentos solistas realizam tanto a melodia quanto improvisam sobre a mesma, seja na seção A ou na seção B.

Não temos clareza sobre a utilização de portamentos e glissandos na gravação do violinista francês, por isso nos deteremos em dois pontos, nos quais é possível

estabelecer discussão. Nicolas parece utilizar o *pitch bend* em alguns pontos durante sua interpretação, como é o caso do compasso 4. Mas como não havia certeza quanto à utilização desse portamento em sua performance, recorreremos ao uso do software *Sonic Visualizer* para diminuir a rotação da gravação. Com a velocidade da gravação reduzida, foi possível constatar que Krassik escorrega os dedos em uma mudança de posição, onde ele sai da primeira posição com o 2º dedo em direção à terceira posição com o 4º dedo. O efeito que ouvimos na gravação que remete à ideia de *pitch bend* é, na verdade, um simples glissando resultante de uma mudança de posição.

No compasso 55 observamos um deslizar dos dedos sobre a corda que também poderia ser classificado como *glissando* ou *pitch bend*. Novamente, em um primeiro momento não é possível perceber qual recurso foi empregado pelo intérprete, ficando a dúvida se seria um *glissando* intencional, com finalidades interpretativas, ou apenas decorrente de uma mudança de posição, na qual o intérprete utiliza o 2º dedo na primeira posição e se desloca para a 3ª posição com o 1º dedo. Submetendo o trecho ao mesmo processo descrito anteriormente, verificamos tratar-se apenas de uma mudança de posição.

O pedagogo e violinista húngaro Carl Flesch (*apud* BOSÍSIO, 1996, p.52) acredita que: “O escorregar de um dedo é denominado glissando e portamento, ambas as nomenclaturas têm o mesmo significado”. Não obstante, o também violinista e pedagogo Paulo Bosísio (1996) nos mostra que existe uma diferença no escorregar dos dedos, por isso ele as classifica como podendo ocorrer em duas possibilidades. São elas: técnica e expressiva.

A primeira possibilidade é a técnica e está relacionada com o glissando; já a segunda, chamada de expressiva, remete à utilização do portamento: “Entre o escorregar técnico e o de expressividade há uma diferença básica, infelizmente pouco observada, que deveria aparecer com outra nomenclatura; por isso proponho para a mudança técnica – glissando, e a outra (de expressividade), portamento” (Bosísio 1996, p. 53).

Assim compreendemos que o fato recorrente na gravação de Nicolas acerca dos glissandos ou portamentos está relacionado com o deslizar dos dedos sobre as cordas, as quais produzem um glissando decorrente das mudanças de posições. Esse recurso é utilizado para que o intérprete alcance as notas durante a digitação das mesmas numa performance, neste caso não sendo caracterizado o portamento para recurso expressivo na interpretação.

Observando o estilo da interpretação de Nicolas Krassik, notamos e comentamos neste capítulo que, durante a performance, ele também utiliza elementos da música norte-americana, e isso se deve à sua formação como músico de *jazz*. Como ele interpreta um choro e emprega recursos característicos da música nacional, podemos indicar que seu estilo mescla as duas tendências.

4. Similaridades e Diferenças na Interpretação da Obra *Fafá em Hollywood*

Nos capítulos anteriores, descrevemos os aspectos composicionais e de performance presentes nas gravações. A gravação de Fafá Lemos, que foi realizada no ano de 1955, apresentou-nos um pouco do que poderíamos encontrar sobre aspectos estilísticos e interpretativos daquela época. A inserção do intérprete no universo musical do Brasil e dos Estados Unidos possibilitou uma performance multifacetada, revelando elementos presentes na cultura musical dos dois países.

A interpretação de Nicolas Krassik da mesma obra em 2004, 49 anos depois, contribui para compreendermos um pouco mais sobre a utilização do violino no cenário contemporâneo da música popular brasileira. Analisaremos a seguir as semelhanças e divergências contidas nos dois fonogramas.

4.1. Similaridades

As similaridades entre as duas gravações aparecem nos elementos característicos do choro discutidos nos capítulos anteriores. Em ambas percebemos uso das apojaturas, bordaduras, arpejos descendentes, cromatismos e modificações rítmico-melódicas, além da utilização da síncopa e referência à síncopa. Todos esses elementos são encontrados nos instrumentos que realizam a melodia. Krassik inova em relação ao proposto por Fafá Lemos, ao utilizar uma apojatura sensível que não aparece na gravação original e também, na realização de improvisos em algumas seções. Tais elementos identificam a obra como pertencente ao gênero choro, pois eles também estão presentes nas obras oriundas do gênero.

Podemos ainda apontar alguns pontos que nos remetem a semelhança no estilo das performances dos artistas. Ambos escolheram utilizar elementos tanto da música norte-americana quanto da música popular brasileira em suas gravações. Considerando a formação de Lemos e de Krassik, percebemos diversos pontos em comum em suas trajetórias de vida que podem ter influenciado sua maneira de

interpretar a obra em questão. Os dois violinistas iniciaram ainda jovens no instrumento por meio de um ensino voltado para os padrões da música europeia de concerto, o que se poderia chamar de ensino tradicional do violino. Fafá se envolveu muito cedo com a performance da música popular brasileira ainda no Rio de Janeiro, transferindo-se posteriormente para os Estados Unidos da América, onde teve contato com o *jazz*. Krassik fez o caminho inverso, na medida em que se aperfeiçoou primeiro em *jazz*, ainda quando morava em Paris, para depois descobrir e estabelecer contato com a música brasileira, o que se deu com tanta intensidade, que o violinista radicou-se posteriormente no Brasil e atualmente se dedica a esse tipo de repertório.

A proposta de *Fafá em Hollywood* traz consigo, até mesmo no título da obra, justamente a ideia da mistura de estilos, remetendo às experiências de um brasileiro em um dos grandes centros norte-americanos de entretenimento, numa referência clara à história de vida do violinista Fafá Lemos. Como ambos os intérpretes têm formação diversificada e aberta às mais diferentes tendências, tendo como principais influências a música popular brasileira e o *jazz*, esse fato colabora para que haja muitas semelhanças em seus estilos de interpretação. É possível identificar claramente nos dois fonogramas elementos das músicas de ambos os países. Embora os recursos empregados por cada performer para retratar essa mistura não sejam sempre os mesmos, podemos dizer que tanto Lemos como Krassik usam a mescla de estilos como elemento estruturante em suas performances.

4.2. Diferenças

Como nos capítulos anteriores, iniciaremos a análise tratando do tópico instrumentação, justamente o ponto em que se iniciam as diferenças entre as duas gravações. A instrumentação proposta por Fafá apresenta o violino, acordeom, piano e contrabaixo, com uma formação que nos remete ao Trio Surdina, grupo com o qual desenvolveu trabalho significativo na década de 1950.

Como é característico do choro, *Fafá em Hollywood* é uma melodia acompanhada. A composição, peculiar em sua formação e escrita originalmente para violino solista

pelo compositor e violinista Fafá Lemos, possivelmente faz alusão ao período em que ele morou em Hollywood. Segundo Müller (MÜLLER, 2011, p. 18), “essa cidade sempre exerceu nele grande fascínio”. Notamos que a peça revela um hibridismo que mistura características do choro e elementos da música norte-americana.

Partindo do conceito de hibridação proposto por Canclini (*apud* FIGUEIREDO, 2011, p. 41), em que “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”, e considerando o apontado por Figueiredo (2011, p. 41) sobre o mesmo conceito que “consegue abarcar contatos interculturais diversos”, percebemos a presença do processo híbrido em *Fafá em Hollywood*.

Um dos elementos que nos chama a atenção é a substituição do instrumento harmônico proposta por Lemos. No choro, o violão é amplamente utilizado e está presente nas instrumentações do gênero conhecidas como regionais⁶. Em *Fafá em Hollywood* o violão é substituído pelo piano, instrumento não usual nas formações de choro. Podemos observar que o piano é o único instrumento que executa um improviso, remetendo-nos às performances do *jazz*, caracterizadas pelos improvisos sobre os padrões harmônicos durante as performances. De acordo com Silva (2005):

Sua participação [de Fafá Lemos] no Trio Surdina ao lado de Garoto foi importante, pois Garoto também sofreu forte influência do jazz em seu estilo pessoal, inclusive de Django Reinhardt, com quem Grapelli trabalhou por anos. Com o tempo Fafá conseguiu fundir elementos internacionais e nacionais, produzindo um estilo híbrido que cresceria em importância violinística e musical. (SILVA, 2005, p. 9).

Notamos ainda nessa peça que o piano desempenha a função de condução da harmonia, a mesma das formações tradicionais jazzísticas. Isso corrobora a influência da música norte-americana.

⁶ Regional – Formação característica de grupos de choro que compreende cavaquinho, violão 7 cordas, violão 6 cordas (opcional), pandeiro, outros instrumentos de percussão (opcional) realizando o acompanhamento e instrumentos solistas tradicionais do choro (flauta, bandolim, cavaquinho, acordeom, clarineta).

No outro fonograma, Krassik estrutura sua formação no modelo tradicional do choro com: violão, violão de 7 cordas, cavaquinho, acordeom, violino e instrumentos de percussão. A formação, conhecida como regional, teve sua origem por meio de uma derivação dos grupos de choro ocorrida em meados da década de 20, a partir da atuação de músicos nordestinos, que participavam de grupos chamados *orquestras típicas e regionais*, no mercado musical da cidade do Rio de Janeiro. Esses grupos causaram uma movimentação no cenário cultural da cidade de tal forma, que contribuíram para influenciar os músicos das rodas de choro.

A diversidade rítmica presente na música nordestina, principalmente devido à utilização de instrumentos percussivos, provocou uma mudança nos ambientes das rodas de choro. Após essa experiência, eles agregaram a percussão em sua formação, que passou a ser designada como regional. Sobre o fato, Almeida (1999) relata:

Quando, nos últimos anos da década de 20, as indústrias fonográficas e as rádios contrataram os grupos de choro para acompanhar seus cantores, os músicos aderiram definitivamente ao pandeiro, e os velhos grupos chorões passaram a ser chamados de regionais, em alusão às orquestras regionais dos músicos nordestinos. [...] Definitivamente constituídos, os regionais passaram a ser amplamente divulgados, amparados pelo mercado fonográfico e pela intelectualidade nacionalista que despontava como movimento modernista da década de 20 e via no choro e nos regionais uma expressão genuína de brasilidade. (ALMEIDA 1999, p.31)

Nas décadas que se sucederam e até os dias atuais, o choro se estruturou e continua como um dos gêneros musicais brasileiros que evidenciam a cultura do país. Muitos artistas realizam trabalhos significativos com as músicas do gênero, como é o caso do arranjo da música *Fafá em Hollywood*, que foi feito por Henrique Cazes e Filipe de Lima, para a gravação do primeiro álbum de Nicolas Krassik.

Discutindo ainda a instrumentação escolhida por cada intérprete, um ponto marcante de divergência é a realização da linha do baixo. Na gravação de Fafá Lemos, há a presença de um contrabaixo acústico, que realiza em *pizzicato* quase que exclusivamente a linha do baixo da harmonia, sem maiores improvisos. A execução do baixo nessa gravação não demonstra nenhuma relação especial com a melodia, apenas sublinhando harmonicamente a mesma, num estilo que nos remete ao praticado pelo contrabaixo acústico no *jazz*.(ex. 31):



Ex. 31: Linha do baixo na gravação de Fafá Lemos (c. 6-10)

O registro de Krassik é, nesse aspecto, mais fiel à realização do choro, pois o baixo é feito pelo violão de 7 cordas e é um contracanto da melodia, realizado com muito improviso sobre os acordes básicos da harmonia, ressaltando a importância do baixo no gênero musical (ex. 32).



Ex. 32: Realização do baixo na versão de Krassik (c. 49-55)

Entendemos que a obra *Fafá em Hollywood* também demonstra influência de música estrangeira na sua estruturação formal, contendo somente duas seções. Normalmente, a concepção da estrutura formal do choro indica que as obras sejam divididas em três seções. As composições do gênero costumam apresentar a forma *Rondó* (A-B-A-C-A). Mas essa maneira de se estruturar o choro sofreu mudanças com o passar do tempo. Conforme Almeida (1999, p. 23), a forma, muito utilizada no choro, “caracteriza-se por apresentar compasso binário, ritmo sincopado, expressividade melódica e tratamento contrapontístico entre a linha melódica e a linha do baixo”. Almeida (1999, p.23) segue demonstrando que a estruturação formal tradicional, baseada em três partes (A, B e C), sofreu modificações e inovações, sendo possível encontrar exemplos de choros de Pixinguinha, como *Carinhoso* (1937) e *Lamentos* (1962) divididos em duas seções sob a forma A-B-A.

Observando os trabalhos de Almeida (1999) e Borém e Moreira Júnior (2011), percebemos como Pixinguinha teve influências composicionais e performáticas em seu trabalho após a sua viagem para a França. Quando Pixinguinha e o Grupo Oito

Batutas retornaram ao Brasil, eles apresentavam um trabalho influenciado pelas características da música americana, notadamente o *jazz*, como a relação com a estrutura formal que relatamos anteriormente na citação de Almeida (1999).

A gravação de *Um a zero* ocorreu antes da famosa viagem do grupo para a França, e, em sua análise, observa-se a presença de aspectos genuínos do choro, como a própria formação, típica do gênero, e destaca-se a presença de elementos musicais que ressaltam a brasilidade do grupo. Analisando a gravação de *Segura Ele*, após a viagem do grupo para Paris em 1922, foram apontadas algumas alterações, como instrumentação, inclusão de novos gêneros e forma de arranjar. Essas modificações provocaram uma mudança substancial na sonoridade do conjunto e também atestam a forte influência que eles sofreram da música norte-americana durante a viagem, pois, naquela época, o gênero musical norte-americano estava em evidência na cidade de Paris.

Outro ponto divergente entre as duas performances é a improvisação. Na gravação de *Fafá* somente o piano realiza um improviso sobre a seção B. A linha improvisada pelo piano guarda bastante semelhança com o original, e o improviso se dá mais no âmbito da melodia, por meio de procedimentos como o acréscimo de notas e alterações rítmicas, exemplificados a seguir (ex. 33):

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Piano (Pno.). The violin part is mostly silent, with a few notes at the beginning. The piano part features a complex melodic line with many notes and rests, and a bass line with chords and single notes. Two circled areas in the piano part highlight improvisations.

Ex. 33: Improvisação do piano no fonograma de Fafá Lemos (1955) (c. 66-70)

Na gravação de *Nicolas* alguns instrumentos atuam realizando improviso sobre os temas das seções A e B. Como os temas são construídos sobre estruturas rítmico-melódicas características do choro, como as síncopas, o caráter de alguns improvisos tende a ser melódico. Sobre o assunto, Salek salienta que:

No choro, a base sobre a qual se deve improvisar é uma construção rítmico-melódica complexa, que, portanto, demanda uma improvisação de caráter melódico, a título de realçar e valorizar sua natureza, sem descaracterizá-la. Ou seja: a melodia deve ser a base sobre a qual se apoia a improvisação, o que impede a utilização de procedimentos como utilização de notas da harmonia. Nesse aspecto e na utilização de padrões rítmico-melódicos que se constituem em elementos estilísticos do gênero, podemos generalizar sua utilização para quaisquer instrumentos. (SALEK, 1999, p.24).

Podemos dizer que a improvisação é um elemento estruturante na versão de Krassik, visto que, após apresentadas as melodias das seções, todas as outras repetições ocorrem com improvisos, à exceção da última repetição da seção A no final da música. Os improvisos realizados na gravação ocorrem em duas fases. Na primeira fase, o improviso é estruturado com acréscimos de notas e modificações rítmico-melódicas e, com isso, assemelha-se ao improviso que aparece na gravação de Fafá Lemos. A outra fase abarca um improviso livre que valoriza o caráter criativo do intérprete.

Elencaremos os improvisos com acréscimo de notas e modificações rítmico-melódicas. O violino é o primeiro a realizar o improviso na seção A, nos compassos 25 a 32 (ex. 34).

Ex. 34: Improviso do violino sobre a seção A na versão de Krassik (25-32)

Em seguida, temos o improviso do acordeom na seção B, nos compassos 33 à 43 (ex. 35).



Ex. 35: Improviso do acordeom sobre a seção B na versão de Krassik (c. 33-45)

Finalmente o improviso do cavaquinho na seção B, nos compassos 114 a 124 (ex. 36).



Ex. 36: Improviso do cavaquinho na seção B da versão de Krassik (c. 114-124)

Na segunda fase, surgem os improvisos com maior liberdade para a criação dos performers. O improviso do cavaquinho ocorre na seção A, dos compassos 66 a 76 (ex. 37).



Ex. 37: Improviso do cavaquinho sobre a seção A da versão de Krassik (c. 66-76)

Seguimos com o acordeom, que improvisa sobre a seção A, nos compassos 82 a 92 (ex.38).

Ex. 38: Improviso do acordeom sobre a Seção A da versão de Krassik (c. 82-92)

O outro improviso do violino ocorre na seção B, entre os compassos 97 e 113, onde são utilizados cromatismos, trilos, valorização do contratempo, bordadura e motivos escalares (ex. 39).

Ex. 39: Improviso do violino na seção B de *Fafá em Hollywood* na versão de Krassik (2004)

Neste capítulo, já mencionamos que a obra *Fafá em Hollywood* é dividida em duas seções (A e B) e, conquanto as duas gravações estruturarem-se sobre as mesmas seções, há, no arranjo de Cazes e Lima, mais uma repetição que ocorre na seção A, intermediária, onde encontramos o segundo improviso do acordeom.

Neste ponto, cabe ressaltar que ambas as gravações têm praticamente a mesma duração. Krassik realiza sua performance em 2:57, enquanto Fafá interpreta a obra em 2:56. Tal semelhança na duração total dos fonogramas aponta para uma diferença na escolha de andamentos. Krassik escolhe um andamento um pouco mais rápido, que o permite valorizar os aspectos rítmicos da obra, enquanto Lemos escolhe um tempo mais cômodo, privilegiando os aspectos melódicos. Mas o ponto que gostaríamos de ressaltar é que, embora as gravações tenham duração similar, o violinista francês adiciona 16 compassos na sua gravação em relação a interpretação original do fonograma de Lemos. Atribuimos esse acréscimo de compassos à escolha de andamento, que varia cerca de 10 bpm da gravação de Lemos (1955) para a de Nicolas (2004), possibilitando assim, a inserção desses compassos.

O timbre é outro aspecto que diferencia as duas gravações. Enquanto Fafá utiliza surdina e estabelece uma relação contida e intimista com a melodia, Nicolas parece querer representar um ambiente de roda de choro mais tradicional, utilizando um som mais projetado, sem maiores variações de dinâmica. De fato, a instrumentação mais densa, com presença de percussão e maior número de instrumentos, escolhida por Krassik, dificulta o uso de um timbre mais delicado.

Outro ponto no qual os intérpretes divergem em suas performances é a aplicação de recursos técnico-expressivos de mão esquerda como os glissandos, portamentos e o vibrato. Os dois primeiros recursos são largamente empregados por Fafá Lemos, sendo possível encontrar em sua gravação portamentos e ainda *pitch bends*, um tipo de glissando próprio do *jazz*. Já em Krassik, como detalhado no capítulo anterior, os glissandos que parecem ser intencionais, na verdade, decorrem de mudanças de posição realizadas pelo violinista, sem necessariamente, haver uma intenção deliberada em sua realização. Tal movimento é denominado glissando técnico, que, segundo Bosísio (1996, p.46), caracteriza-se pelo “inevitável escorregar de uma posição para outra”.

Com relação ao vibrato, vimos que Fafá emprega este recurso na peça toda, com a finalidade de construir um timbre diferenciado, aproximando o som do violino da voz humana. Já Krassik quase não aplica tal recurso, e, quando o faz, sua finalidade é

reforçar a articulação determinada pelo arco, acentuando as características rítmicas da peça.

Passando para o tema articulação, precisamos definir o significado do termo arcadas e golpe de arco. Abordar a diferença entre os dois termos é extremamente necessário, pois a definição correta dos mesmos trará melhor entendimento na discussão. Utilizando Salles (1998, p. 20), esclarecemos que o termo arcada “está relacionado com a direção do movimento do arco em relação às notas”, podendo também ser usado “como termo genérico, ou seja, conjunto de determinados golpes de arco agrupados em categorias como, por exemplo, arcadas *lisas* ou arcadas *curtas*”. Por sua vez, o significado do termo golpe de arco pode ser compreendido como “tipo determinado de acentuação que produz uma sonoridade específica”.

A forma como os intérpretes utilizaram os *golpes de arco* em suas gravações foi completamente diferente. Na primeira gravação temos a predominância do golpe de arco *détaché*, enquanto na segunda observamos a intensa utilização do *legato*, juntamente com golpes de arco mais articulados, como o *martelé* e o *spiccato*. Goritzki (2004, p.10) relata que “a articulação está diretamente ligada ao andamento e ao caráter da peça [...] em um choro rápido, que é de caráter mais alegre, a articulação destacada é utilizada com mais frequência. Em músicas lentas, a articulação ligada é mais usada e a destacada utilizada como um ornamento para reforçar ou indicar o fraseado”.

Ocorre que os dois fonogramas da peça *Fafá em Hollywood* analisados têm andamentos distintos. A gravação de Fafá Lemos apresenta o andamento com semínima (88) bpm, enquanto na versão de Nicolas Krassik a semínima está a (100) bpm. A diferença de apenas 12 bpm permite ao violinista francês uma interpretação que valoriza mais a articulação, enquanto na versão de Lemos a melodia é executada de forma mais cantábil, valorizando o aspecto horizontal da mesma.

Vale ressaltar que compreendemos que a colocação de Goritzki (2004) sobre articulação se refere a andamentos antagônicos, em que os choros mais lentos são executados com a articulação se aproximando mais do *legato*, e a articulação mais destacada é utilizada em choros com andamentos mais rápidos. Mas gostaríamos

de colocar que, apesar da dificuldade da digitação das notas, a arcada *legato* parece ser a opção mais indicada para a execução dessa obra num andamento mais rápido no violino por conta da presença significativa dos cromatismos.

Enquanto Fafá faz pouco uso do *legato*, Nicolas utiliza amplamente esse golpe de arco. Segundo Salles (1998, p.57), o *legato* “é a sucessão de duas ou mais notas executadas numa mesma arcada, de forma ligada, ou seja, ininterruptas por pausas”. Ainda sobre o *legato*, a autora afirma que a dificuldade reside basicamente em se coordenar a digitação da mão esquerda com as mudanças de corda, além de não permitir que o movimento da mão esquerda influencie o som produzido pelo arco. A opção de Krassik por esse tipo de arcada se deve ao andamento mais rápido escolhido por ele, facilitando, dessa maneira, a execução da peça. Neste ponto, vale ressaltar que, embora utilize a arcada *legato*, a articulação predominante em sua performance é mais articulada. Já na interpretação de Fafá Lemos, apesar de encontrarmos predominantemente o *détaché*, a articulação aplicada em toda a obra é mais ligada.

Sabemos que cada estilo musical tem uma maneira de tocar que os diferencia, um idiomatismo próprio. Krassik (2010), relatando sua experiência com o *jazz* norte-americano, conta que aprendeu “outro vocabulário principalmente como utilizar o arco para conseguir reproduzir um swing particular específico de *jazz* baseado nos instrumentos de sopro”. Como fica patente nas falas de Krassik, o violinista pode aprender a forma adequada de realizar a música popular, seja o *jazz*, o choro, o tango, a música country norte-americana ou qualquer outro estilo.

Considerando a fala de Krassik, entendemos que este escolhe as arcadas e articulações empregadas a fim de representar o idiomatismo da música popular. Nessa gravação, sua execução da articulação em *legato* não está focada em emitir clareza nas notas digitadas, e sim em apresentar um “swing” peculiar, dando à interpretação um caráter pouco mais despojado, que nos remete ao jeito de ser do carioca. Assim, desaparece o rigor proposto na execução do *legato*, que busca clareza e definição, dando lugar a uma maneira mais morosa de digitar as notas.

A interpretação de Fafá também difere de Krassik na utilização do *détaché simples* e *détaché acentuado*. A utilização dessas articulações por meio dos golpes de arco, colaboram para a valorização da síncopa, referência à síncopa e arpejos descendentes.

Em Fafá, temos a predominância desses golpes que ressaltam as modificações rítmico-melódicas, elementos musicais que são característicos do choro, e que Lemos utiliza em sua performance com muita personalidade para a recriação do ambiente manhoso, malicioso e boêmio da cidade do Rio de Janeiro, e que foi descrito por Silva (2009) da seguinte forma:

“É desse caldo que emana um jeito carioca de ser, uma transgressão convivendo com a lei, uma alegria mesmo com toda a realidade difícil, da falta de dinheiro, da guerra cotidiana, da ditadura, tendo o futebol como uma questão de vida e morte, tanto quanto as disputas das escolas de samba. A presença de um corpo cheio de ginga que se esquiva na malandragem, na esperteza, moldado na capoeira, no sobe e desce das ladeiras, na corrida da polícia, na viração de ganhar dinheiro, um corpo revelado pela cidade.” (SILVA, 2009, p.10).

Outra diferença entre as gravações está na escolha da seguinte articulação por parte dos intérpretes, para evidenciar notas mais ritmadas. Fafá escolhe utilizar o *spiccato*, uma vez que o mesmo é um golpe que tem uma fase chamada de aérea, por estar fora da corda. Fundamentando este conceito em Bosísio e Lavigne (1999), atestamos que:

“O spiccato é um dos principais golpes de arco, caracterizando-se por um movimento cíclico, elástico e pendular, que faz com que as crinas do arco saiam da corda após cada nota. Neste sentido, poderia ser subdividido em uma fase na corda – quando as crinas tangem a mesma, colocando-a em vibração – e duas fases aéreas – quando as crinas abandonam a corda, para a mudança de direção do arco.” (BOSÍSIO e LAVIGNE, 1999, p. 24)

Como o golpe tem fases aéreas, aumenta a possibilidade de valorizar as estruturas rítmicas. Já Nicolas opta por escolher uma articulação que realce o caráter percussivo, no caso o *martelé* que é um golpe que deve ser executado com essa ênfase. Sobre o *martelé*, (SALLES, 1998, p.77) comenta que “refere-se a um tipo de golpe de arco executado na corda, separado por pausas, onde cada nota é precedida por um grande acento inicial, de caráter percussivo”.

5. Conclusão

Compreendemos que a inserção do violino no cenário da música popular brasileira é uma realidade que se faz cada vez mais presente. Após examinar a biografia dos intérpretes e os dados históricos coletados referentes ao uso do violino no século passado e na atualidade, que foram apresentados nos capítulos dois e três, entendemos que o cenário do violino popular no Brasil vive um período de expansão. Desde a primeira metade do século XX, quando o violino se inseriu no meio da rádio no Brasil, até os dias atuais, tem se confirmado a tendência do crescimento do uso desse instrumento na música popular, principalmente se considerarmos os grupos onde o violino desempenha o papel de solista. Ademais, o aumento das pesquisas na área de música popular em âmbito acadêmico também contribui, por outro viés, para fomentar referido crescimento, na medida em que fornece subsídios para a performance do violino nesse novo contexto, tanto a partir de estudos sobre o próprio instrumento, como a partir de inter-relações que podem ser traçadas com outros instrumentos. Esses são alguns indicadores apresentados que atestam o bom momento para o violino popular brasileiro.

Fafá em Hollywood, um choro originalmente escrito para violino, apresenta elementos característicos do gênero, como a utilização das síncopas e referência à síncopa, apojaturas ornamentais, bordaduras, arpejos descendentes e cromatismos. Todavia, a análise da obra apontou influências de outros estilos, como a estrutura formal organizada em duas seções (A e B), própria do *jazz* norte-americano. Possivelmente a mescla entre os dois estilos foi empregada de maneira intencional pelo compositor, pois a peça, como sugerido pelo seu título, tentaria retratar as experiências de um brasileiro, Fafá Lemos, em uma importante cidade dos Estados Unidos da América, Hollywood. A influência do *jazz* sobre o choro não era totalmente nova, pois já ocorria com outros artistas desde as décadas de 1920 e 1930, como Pixinguinha, com o qual provavelmente Le

6. Referências

ALBINO, C. e LIMA, S. R. A. O percurso histórico da improvisação no *ragtime* e no choro. Belo Horizonte: *Per Musi*, n. 23, p. 71-81, junho de 2011.

FABRIS, B.V. *Catita de K- Ximbinho e a Interpretação do Saxofonista Zé Bodega: aspectos híbridos entre o choro e o jazz*. 2005 48 f (Mestrado em Música) Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

FERREIRA, I. L. *O Quarteto de Cordas da Cidade de São Paulo*. 2007 68 fl. Monografia (Bacharelado em Música) Curso de Música, Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, 2007.

FIAMINGHI, L. H. *O violino violado: o entremear das vozes esquecidas*. Belo Horizonte: *Per Musi*, n.20, 2009, p.16-21.

FIGUEIREDO, H. P. S. *A TRAVIATA à brasileira: diálogos culturais na sambópera de Augusto Boal*. 2011 123 f (Mestrado em Música) Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

FISCHER, S. *Basics: 300 exercises and practice routines for the violin*. London: Peters Edition Ltda, 1997. 231 p.

FLESCH, C. *The art of violin playing*. New York: Carl Fischer, 2000. 192p. 2 vols.

FRANÇA, J. L. e VASCONCELLOS, A. C. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 8. ed. rev. e ampl. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 255p.

GALAMIAN, I. *Interpretación y enseñanza del violín*. Madrid: Ediciones Pirámide, 1998. 188p. Título Original: Principles of violin playing and teaching.

GERLE, R. *The Art of Bowing Practice: The Expressive Bow Technique*. London: Stainer & Bell, 1991. 101p.

GOMES, W.M. *Chorando Baixinho de Abel Ferreira: aspectos interpretativos do clarinetista compositor e do clarinetista Paulo Sérgio Santos*. 2007. 81 fl. (Mestrado em Música) Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

GORITZKI, E. *Manezinho da flauta no choro- uma contribuição para o estudo da flauta brasileira*. In: V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, Buenos Aires. Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, 2004.

GRAMANI, J. E. *Projeto da pesquisa Rabeca, o som inesperado*. In: GRAMANI, Daniella (org.). *Rabeca, o som inesperado*. Curitiba, 2002. Páginas: 11-17.

JUNQUEIRA, H. *A obra de Garoto para violão: o resultado de um processo de mediação cultural*. 2010. 129 fl. Dissertação (Mestrado em Música)- Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

KRASSIK, N. Entrevista concedida a Kathiuska Alvarez. Disponível em: http://www.artemusica.com.br/entrevista_artista05.html. Acesso em: 10 mai. 2010.

_____. Fafá em Hollywood. In: Na Lapa. Nicolas Krassik, violino, 2004 (CD de música).

LAVILLE, C. e DIONNE, J. *A construção do saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas*. Porto Alegre: Artmed; Belo Horizonte: Editora UFMG, 1999. 340p. Título Original: La construction des savoirs: Manuel de méthodologie em sciences.

LEECH-WILKINSON, D. Portamento e significado musical. Belo Horizonte: *Per Musi*, n. 15, p. 07-25, 2007.

LEMONS JÚNIOR, R. Fafá em Hollywood. In: *Fafá Lemos e seu violino com surdina*. Fafá Lemos, violino, 1955 (LP de música).

LÓSSIO, R. A. R. e PEREIRA, C. de M. A importância da valorização da cultura popular para o desenvolvimento local. In: *Anais do III Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*; 23 a 25 de maio de 2007; UFBA, Salvador, BA, 2007.

MOREIRA JUNIOR, N. A. *Características do choro em Um a Zero e do ragtime em Segura Ele em duas gravações de Pixinguinha*. 2006. 32 fl. Artigo (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

MOREIRA JÚNIOR, N.A., BORÉM, F. *Traços do Ragtime no choro Segura ele de Pixinguinha: composição, performance e iconografia após a viagem a Paris em 1922*. *Per Musi* no 23 Belo Horizonte Jan/Junho 2011.

MOTA JÚNIOR, P. F. *Dois Estudos de Caso do Trompete no Choro*. 2011.93f (Mestrado em Performance) Escola de Música da Universidade Federal de Belo Horizonte, 2011.

MÜLLER, R. *O violino de Fafá Lemos: para tocar cantando*. 2011. 53 fl. Monografia (Bacharelado em Música)- Departamento de Música, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

NASSIF, S. Musicalidade, desenvolvimento e educação: um olhar pela psicologia vigotskiana. In: *Anais do IV Simpósio de Cognição e Artes Musicais*; 28 a 30 de maio de 2008; USP, São Paulo, SP, 2008.

OLIVEIRA, K. B. e RÓNAI, L. A prática musical religiosa no Brasil e em Portugal. Belo Horizonte: *Per Musi*, n. 24, p. 151-166, 2011.

PINCHERLE, M. *Los Violinistas Compositores y Virtuosos*. Buenos Aires, Ed. Schapire, 1944.

RODRIGUES, D.S. *Violinistas Compositores Anteriores ao Século XX*. Trabalho de Conclusão de Curso. CEART-Departamento de Música da Universidade do Estado de Santa Catarina, 2008.

SALEK, E. *A flexibilidade rítmico-melódica na interpretação do choro*. 1999. 108 fl. Dissertação (Mestrado em Música Brasileira)- Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

SALLES, M. I. *Arcadas e Golpes de Arco: A Questão da Técnica Violinística no Brasil: proposta de definição e classificação de arcadas e golpes de arco*. Brasília: Thesaurus, 1998. 143 p.

SHERER, C. de A. A contribuição da música folclórica no desenvolvimento da criança. Goiânia: *Educativa*, v. 13, n. 2, p. 247-260, julho/dezembro de 2010.

SILVA, E. R. *Fafá Lemos e o violino na música popular brasileira*. In: VI Congresso da IASPM-AL, Buenos Aires. Actas del VI Congreso de la IASPM-AL, 2005

VICENTE, R. A. A sonoridade do Trio Surdina. In: *Anais do XXI Congresso da Anppom*; 22 a 26 de agosto de 2011; UFU, Uberlândia, MG, 2011.

VIRMOND, M. C. L.; NOGUEIRA, L. W. M. *Veni Sancte Spiritus: um moteto de José Maurício Nunes Garcia*. Belo Horizonte: *Per Musi*, n.24, p.167-171, 2011.

Anexos

ANEXO A: Leadsheet de *Fafá em Hollywood* interpretado por Fafá Lemos (1955)

FAFÁ EM HOLLYWOOD

Interpretação de Fafá Lemos (1955)

Fafá Lemos
Transc. Eliézer Isidoro

Violino

Com Surdina

F F#° Gm G/B C7

5 F6 F E7 A F#7 Bm7 E7

9 A C7/G F Dm7 Gm G/B C7 C7/Bb

13 F7/A F7 Bb7 Eb7 Ab Db7

17 F 1. F 2. Dm A/E F7

legato e espressivo

24 Bb7M Bbm6 F/A Ab° Gm

30 A7 Dm G7 Db7/Ab C7/G Em7(b5) A7

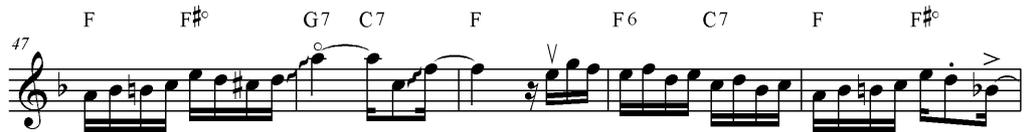
rit.

35 Dm A7/E F7 Bb7M Bbm6

ritmado

Fafá Em Hollywood (Interpretação de Fafá Lemos- 1955)

2



Fafã Em Hollywood (Interpretação de Fafã Lemos- 1955)

3

95 F Dm G7 C7 F F6 C7 F Dm Gm G/B

101 C7 C7/B^b F6 F E7 A B^o

105 Bm7 E7 A C7/G F Dm Gm G/B

109 C7 C7/B^b F7/A F7 E^b7 E^b7 A^b D^b7

113 F6

The musical score is written in a single system with five staves. The key signature has one flat (B-flat). The first staff (measures 95-100) features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second staff (measures 101-104) continues this pattern with various chord changes. The third staff (measures 105-108) shows a change in the rhythmic feel, with more sustained notes. The fourth staff (measures 109-112) returns to a more active eighth-note pattern. The fifth staff (measures 113-114) concludes with a triplet of eighth notes and a final chord.

ANEXO B: Transcrição para piano e violino de *Fafá em Hollywood* na versão de Fafá Lemos (1955).

Fafá em Hollywood

Interpretação de Fafá Lemos (1955)

Fafá Lemos

Transc. Eliézer Isidoro

Transc. piano- Hely Drummond

The musical score is presented in four systems, each with a Violin (Vln.) part on the top staff and a Piano (Pno.) part on the bottom staff. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The first system starts with a violin entry marked with a 'V' and a piano accompaniment. The second system continues the melody with a '7' measure marker. The third system features a '12' measure marker and includes a 'legato e espressivo' instruction. The fourth system includes first and second endings for both parts, marked with '1' and '2' above the staves.

2

Fafá em Hollywood

Vln.

Pno.

Vln.

Pno.

Vln.

Pno.

Vln.

Pno.

Fafá em Hollywood

3

51

Vln.

Pno.

57

Vln.

Pno.

63

Vln.

Pno.

69

Vln.

Pno.

4

Fafá em Hollywood

73

Vln.

Pno.

79

Vln.

Pno.

86

Vln.

Pno.

92

Vln.

Pno.

Fafá em Hollywood

5

Vln. ⁹⁹

Pno.

This system contains measures 99 to 103. The Violin part (Vln.) is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. It features a melodic line with various ornaments, including accents and grace notes. The Piano part (Pno.) is written in two staves (treble and bass clefs) and consists of a steady accompaniment of chords and single notes.

Vln. ¹⁰⁴

Pno.

This system contains measures 104 to 108. The Violin part continues with a melodic line, including a trill in measure 105 and a fermata in measure 106. The Piano part maintains its accompaniment, with some changes in chord voicings.

Vln. ¹⁰⁹

Pno.

This system contains measures 109 to 113. The Violin part concludes with a melodic phrase that ends with a fermata. The Piano part provides a final accompaniment, ending with a double bar line.

ANEXO C: Leadsheet de *Fafá em Hollywood* interpretado por Nicolas Krassik (2004)**FAFÁ EM HOLLYWOOD**

Interpretação Nicolas Krassik (2004)

Fafá Lemos
Arr. H. Cazes e F. Lima
Transc. Eliézer Isidoro

Violino

The image shows a musical score for Violino in 2/4 time, key of B-flat major. The score consists of eight staves of music. Above the staves are various chord symbols: F, Dm, Gm, C7, F6, F, E7, A, F#7, Bm7, E7, C7, F, Dm, Gm, C7, C7/Bb, F7/A, F7, Bb, Eb7, Ab, Db7, Gb, F6, F, Dm, Gm, C7, F6, F, E7, A, Bb, Bm7, Eb7, A, C7, F, F#o, Gm, C7, F7/A, F7, Bb, Eb7, Ab, Db7, Gb, C7, F, Dm, A/C#.

5

9

14

19

24

29

34

15

Fafã em Hollywood (Interp. Nicolas Krassik 2004)

2

55 F7/C F7 B^bm/D^b F/A A^b° F/A^v

61 B[°] F/C Dm G7 C7 F C7

67 **30** F Dm A/C[#]

101 F7/C F7 B^b B^bm/D^b F/C

107 F/C B[°] Gm/B^b C7 C[#]° Dm

111 G/B D^b7 C7 C7 **14**

130 F F[#]° Gm C7 F6 F E7

135 A F[#]7 Bm7 E7 A C7 F Dm Gm

Fafã em Hollywood (Interp. Nicolas Krassik 2004)

3

140

C7 F7/A F7 B^b E^b7 A^b D^b7

144

G^b F6

ANEXO D: *Leadsheet* da versão de Nicolas Krassik (2004), incluindo os improvisos do cavaquinho e do acordeom

FAFÁ EM HOLLYWOOD

Interpretação Nicolas Krassik (2004)

Fafá Lemos
Arr. H. Cazes e F. Lima
Transc. Eliézer Isidoro

Violino

5

9

14

19

24

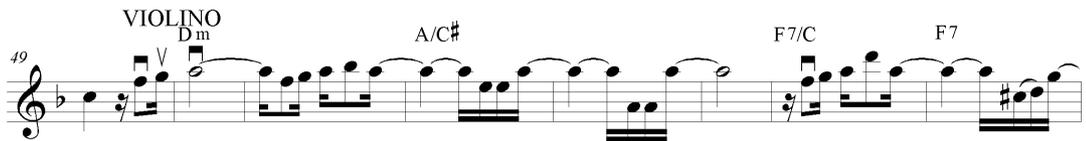
29

33 F ACORDEON

Chords: F, Dm, Gm, C7, F6, E7, A, F#7, Bm7, E7, C7, F, Dm, Gm, C7, C7/Bb, F7/A, F7, Bb, Eb7, Ab, Db7, Gb, F6, F, Dm, Gm, C7, F6, F, E7, A, Bb, Bm7, Eb7, A, C7, F, F#o, Gm, C7, F7/A, F7, Bb, Eb7, Ab, Db7, Gb, C7.

Fafá em Hollywood (Interp. Nicolas Krassik 2004)

2



Fafá em Hollywood (Interp. Nicolas Krassik 2004)

3

92

97 VIOLINO Dm

102 $F7/C$ $F7$ Bb Bb^m/Db F/C

107 F/C B° Gm/Bb $C7$ C° Dm

111 G/B D^b7 $C7$ CAVAQUINHO

117

124 VIOLINO $C7$

130 F F° Gm $C7$ $F6$ F $E7$

Detailed description: This page contains a musical score for the piece 'Fafá em Hollywood' by Nicolas Krassik. The score is written in a single system with seven staves. The first staff (measures 92-96) is a piano introduction. The second staff (measures 97-101) is a violin part with a Dm chord. The third staff (measures 102-106) continues the piano part with chords $F7/C$, $F7$, Bb , Bb^m/Db , and F/C . The fourth staff (measures 107-110) continues the piano part with chords F/C , B° , Gm/Bb , $C7$, C° , and Dm . The fifth staff (measures 111-116) features a cavaquinho part with chords G/B , D^b7 , and $C7$. The sixth staff (measures 117-123) continues the piano part. The seventh staff (measures 124-129) is a violin part with a $C7$ chord. The eighth staff (measures 130-134) continues the piano part with chords F , F° , Gm , $C7$, $F6$, F , and $E7$. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

4

Fafá em Hollywood (Interp. Nicolas Krassik 2004)

135 A F#7 Bm7 E7 A C7 F Dm Gm

140 C7 F7/A F7 Bb Eb Ab Db7 Gb F6