

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE GRADUAÇÃO EM MÚSICA - BACHARELADO

HUGO ROCHA SCHARFENBERG

**CONSIDERAÇÕES ANALÍTICAS ACERCA DO SOLO IMPROVISADO DE HAMILTON DE
HOLANDA SOBRE 'RECEITA DE SAMBA'**

Uberlândia
2026

HUGO ROCHA SCHARFENBERG

**CONSIDERAÇÕES ANALÍTICAS ACERCA DO SOLO IMPROVISADO DE HAMILTON DE
HOLANDA SOBRE 'RECEITA DE SAMBA'**

Monografia apresentada em cumprimento à
avaliação da disciplina Trabalho de
conclusão de Curso (TCC), do Curso de
Graduação em Música, da Universidade
Federal de Uberlândia, sob orientação do
Prof. Dr. Raphael Ferreira da Silva.

Uberlândia

2026

RESUMO

Esta monografia tem por finalidade investigar o estilo de improvisação do bandolinista Hamilton de Holanda evidenciado em seu solo sobre a música “Receita de samba” (Jacob do Bandolim). A pesquisa busca compreender como o discurso improvisado do músico dialoga com a tradição do gênero choro e, ao mesmo tempo, incorpora elementos de renovação estética em tal ambiente estético-musical. A descrição analítica abrange aspectos melódicos, rítmicos, harmônicos e interpretativos, considerando recursos técnico-musicais recorrentes e possíveis relações com a melodia original. A metodologia adotada inclui a transcrição integral do solo, além de procedimentos analíticos aplicados em pesquisa anterior do autor (Scharfenberg, 2025), que examinou cinco solos de Holanda, com o objetivo de identificar os principais elementos constitutivos de seu estilo improvisatório no choro. A partir da comparação com os resultados obtidos anteriormente, busca-se avaliar semelhanças e diferenças entre os procedimentos observados, de modo a corroborar a discussão sobre a tensão entre os limites tradicionais do choro e as inovações estéticas adotadas por Hamilton de Holanda. Os resultados demonstram que o solo de “Receita de Samba” reafirma a hipótese de que Hamilton de Holanda se posiciona mais perto de um “continuador da tradição” (Valente, 2014) do choro, integrando elementos “externos” de forma criteriosa.

Palavras-chave: choro; improvisação; Hamilton de Holanda; Jacob do Bandolim; Receita de samba.

ABSTRACT

This monograph aims to investigate the improvisational style of mandolinist Hamilton de Holanda as evidenced in his solo on the piece “Receita de samba” (Jacob do Bandolim). The research seeks to understand how the musician’s improvised discourse engages with the tradition of the choro genre while simultaneously incorporating elements of aesthetic renewal within this musical environment. The analytical description examines melodic, rhythmic, harmonic, and interpretative aspects, considering recurring technical–musical resources and possible relationships with the original melody. The methodology includes a full transcription of the solo, as well as analytical procedures applied in the author’s previous research (Scharfenberg, 2025), which examined five solos by Holanda, with the aim of identifying the main constitutive elements of his improvisational style in choro. By comparing the findings with those previously obtained, the study seeks to assess similarities and differences between the observed procedures and to support the discussion on the tension between traditional boundaries of choro and the aesthetic innovations introduced by Hamilton de Holanda. The results indicate that the solo in “Receita de Samba” reinforces the hypothesis that Hamilton de Holanda aligns more closely with a “continuator of the tradition” (Valente, 2014), integrating “external” elements in a deliberate and stylistically coherent manner.

Keywords: choro; improvisation; Hamilton de Holanda; Jacob do Bandolim; Receita de samba.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Receita de Samba (Jacob do Bandolim) (Seção B - c. 1 a 8)	16
Figura 2 - Padrão rítmico em Receita de Samba (Jacob do Bandolim) – Improvisação de Hamilton de Holanda (Seção B - c. 1 a 4).....	16
Figura 3 – Receita de Samba (Jacob do Bandolim) (Seção B - c. 9 a 14).....	17
Figura 4 – Diagrama da grande onda de uma melodia.....	17
Figura 5 – Receita de Samba (Jacob do Bandolim) (Seção B - c. 9 a 14) – Movimento em onda.....	17
Figura 6 – Receita de Samba (Jacob do Bandolim) (Seção B - c. 15 a 24)	18
Figura 7 – Receita de Samba (Jacob do Bandolim) (Seção B - c. 25 a 30)	19
Figura 8 – Receita de Samba (Jacob do Bandolim) (Seção B - c. 31 a 62)	20
Figura 9 – Receita de Samba (Jacob do Bandolim) (Seção B - c. 63 a 68)	21
Figura 10 – Receita de Samba (Jacob do Bandolim) (Seção B - c. 63 a 68) – Movimento em onda.....	21
Figura 11 - Padrão rítmico em Receita de Samba (Jacob do Bandolim) – Improvisação de Hamilton de Holanda (Seção B - c. 63 a 65).....	21
Figura 12 - Padrão rítmico em Receita de Samba (Jacob do Bandolim) – Improvisação de Hamilton de Holanda (Seção B - c. 65 a 67).....	22
Figura 13 – Receita de Samba (Jacob do Bandolim) (Seção B - c. 69 a 75).....	22
Figura 14 – Receita de Samba (Jacob do Bandolim) (Seção B - c. 69 a 75) – Movimento em onda.....	23
Figura 15 – Receita de Samba (Jacob do Bandolim) (Seção B - c. 76 a 83).....	24
Figura 16 – Vibrações (Jacob do Bandolim) – Improvisação de Hamilton de Holanda (Seção B - c. 15 a 17).....	24
Figura 17 – Unidade de motivo do padrão escalar em Receita de Samba (Jacob do Bandolim) – Improvisação de Hamilton de Holanda (Seção B - c. 77 a 79).....	25
Figura 18 – Receita de Samba (Jacob do Bandolim) (Seção B - c. 84 a 90).....	25
Figura 19 – Receita de Samba (Jacob do Bandolim) (Seção B - c. 84 a 90) – Movimento em onda.....	26
Figura 20 – Receita de Samba (Jacob do Bandolim) (Seção B - c. 91 a 95).....	26

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	6
2 REVISÃO DE LITERATURA	9
2.1 Hamilton de Holanda	9
2.2 Improvisação no Choro	10
3 DESCRIÇÃO ANALÍTICA	13
3.1 Primeiro solo de HH	15
3.2 Segundo solo de HH	20
3.3 Recorrências e diferenças na linguagem improvisatória de Hamilton de Holanda	27
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS	32
REFERÊNCIAS	34
APÊNDICE A – PARTITURA TRANSCRITA	38
ANEXO A – PARTITURA ORIGINAL	42

1 INTRODUÇÃO

A improvisação ocupa lugar fundamental na história da música e manifesta-se de formas diversas ao longo das culturas e práticas musicais. No âmbito dos gêneros populares brasileiros, e especialmente o choro, essa prática se consolidou como uma dimensão estruturante, combinando tradição oral, ornamentação temática, variações melódicas e liberdade criativa condicionada às convenções do gênero. Embora o termo “improvisação” possa assumir múltiplos significados — desde a simples execução sem partitura até a criação espontânea em tempo real — os musicistas atuantes no gênero desenvolveram um modelo próprio, no qual a improvisação historicamente se ancora na melodia original.

Diferentemente do jazz norte-americano, cuja prática improvisatória predominante se baseia na elaboração de linhas melódicas relativamente livres sobre estruturas harmônico-formais previamente estabelecidas, o choro tradicional associa a improvisação à ideia de variação, isto é, à transformação “controlada” do tema. Tal distinção, no entanto, não impede que influências jazzísticas sejam identificadas no desenvolvimento do choro contemporâneo, sobretudo a partir do último quarto do século XX. Nas últimas décadas, músicos brasileiros passaram a expandir as fronteiras do gênero, incorporando elementos interpretativos, rítmicos e harmônicos provenientes de outras tradições musicais, o que contribuiu para novas possibilidades estéticas.

Entre os artistas que desempenham papel de destaque nesse processo, Hamilton de Holanda (HH) se destaca por sua capacidade singular de integrar diferentes referenciais musicais em seu discurso improvisado. Formado em um ambiente fortemente vinculado ao choro, mas também influenciado por gêneros como samba, bossa nova, frevo, baião e jazz norte-americano, Holanda desenvolveu um estilo de improvisar marcado tanto pela preservação de elementos tradicionais quanto pela incorporação de procedimentos associados a uma maior liberdade formal. Por isso, é consenso no meio musical que sua atuação contribuiu para uma “renovação” do papel do bandolim, sobretudo após a introdução do instrumento de 10 cordas, que ampliou suas possibilidades técnicas, expressivas e harmônicas.

A crescente relevância de Holanda no cenário musical brasileiro e internacional motivou diferentes estudos nos últimos anos, ainda que a investigação acadêmica sobre improvisação em gêneros brasileiros permaneça relativamente recente e menos extensa

do que em campos consolidados como o jazz. Nesse contexto, pesquisas que analisam sua prática improvisatória contribuem não apenas para compreensão de sua obra, mas também para reflexão sobre a dinâmica contemporânea do choro enquanto gênero em transformação.

Assim, esta monografia tem como objetivo analisar o solo improvisado de Hamilton de Holanda na música "Receita de Samba"¹, de Jacob do Bandolim, observando de que maneira o músico constrói seu discurso improvisado em diálogo com a tradição e as possibilidades de inovação no choro contemporâneo. Embora a composição seja um dos ícones do repertório de Jacob, seu estudo sob a perspectiva da improvisação ainda é pouco explorado. A descrição analítica aqui proposta abrange aspectos melódicos, rítmicos, harmônicos e interpretativos, considerando a relação entre o improviso e o material temático original, bem como a presença de procedimentos estilísticos recorrentes no estilo de Holanda. Para isso, o estudo busca identificar e categorizar os recursos melódicos, rítmicos e harmônicos empregados por Holanda no solo de "Receita de samba".

A metodologia empregada deriva dos procedimentos analíticos utilizados em pesquisa anterior do autor, desenvolvida em nível de mestrado, na qual foram examinados cinco solos de Hamilton de Holanda sobre composições de Jacob do Bandolim. Além disso, a transcrição integral do solo em partitura compõe uma etapa central do método adotado, servindo como base para a descrição analítica e para as comparações estilísticas realizadas ao longo do estudo. Neste trabalho, entretanto, o foco recai sobre um novo *corpus*², permitindo estabelecer comparações com os resultados anteriores. Essa perspectiva comparativa é central para o trabalho, pois possibilita identificar regularidades e variações na abordagem improvisatória do músico ao longo de diferentes gravações e contextos performáticos.

Ao comparar o solo de "Receita de Samba" com aqueles analisados anteriormente, busca-se aprofundar a discussão sobre o diálogo entre a tradição e/ou tensionamento dos limites estético-musicais do gênero. O estudo pretende investigar a presença e o papel de elementos derivados da melodia original na construção improvisatória, e compreender

¹ Áudio: <https://www.youtube.com/watch?v=AI5osuQdN74>. Solos em 1:46–2:18 e 2:49–3:21.

² Os cinco solos analisados na dissertação (Scharfenberg, 2025) foram: Gostosinho, Vibrações, Assanhado, Diabinho Maluco e Bole Bole, todas composições de Jacob do Bandolim. Esses fonogramas estão contidos dos álbuns Jacob Bossa e Jacob 10ZZ, ambos gravados em 2018.

em que medida a improvisação de Holanda reafirma a gramaticalidade do choro e em que aspectos ele incorpora elementos de expansão estética, como uso de elementos mais comumente associados ao jazz e a liberdade na relação com o tema. Nesse contexto, a investigação também procura identificar e categorizar os recursos melódicos, rítmicos e harmônicos empregados por Holanda no solo, bem como analisar o papel desempenhado por materiais provenientes da melodia original. Finalmente, o trabalho visa avaliar como os resultados obtidos corroboram a discussão sobre a tensão entre os limites tradicionais do choro e as inovações estéticas introduzidas por Hamilton de Holanda.

A partir desse recorte, a monografia procura contribuir para o entendimento da improvisação no choro não apenas como um recurso expressivo, mas como um campo de negociação estética, no qual intérpretes contemporâneos, como Hamilton de Holanda, dialogam com uma herança musical consolidada, ao mesmo tempo em que ampliam suas possibilidades. Assim, o estudo ressalta o papel do improvisador na construção da identidade do gênero, evidenciando como a criatividade individual pode operar dentro de limites estilísticos historicamente instituídos e, simultaneamente, propor novos caminhos.

2 REVISÃO DE LITERATURA

2.1 Hamilton de Holanda

As considerações apresentadas neste subtópico correspondem a uma versão mais concisa da discussão desenvolvida na dissertação do autor, preservando seus aspectos centrais.

Hamilton de Holanda Vasconcelos (1976) iniciou-se muito cedo na música, em um ambiente familiar fortemente musical. Aos cinco anos recebeu de seu avô materno o primeiro bandolim e cresceu cercado por instrumentos, influenciado pelo pai violonista, pelo irmão violonista de sete cordas, por um tio saxofonista e pelo avô trompetista. Esse contexto facilitou sua familiaridade precoce com a linguagem musical e com o fazer instrumental.

Sua formação inicial esteve profundamente ligada ao Clube do Choro de Brasília, círculo musical que acolheu sua família na chegada da mudança de Pernambuco. Nesse ambiente, o jovem músico teve contato direto com rodas de choro e com repertórios tradicionais do gênero. Ele próprio afirma que as primeiras quatrocentas músicas que estudou pertenciam ao universo de Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Ernesto Nazareth, Anacleto de Medeiros e Chiquinha Gonzaga, repertório que moldou sua identidade estética e consolidou o choro como base estrutural de sua linguagem.

Ainda na infância, Hamilton participava de rodas de choro e estudou violino na Escola de Música de Brasília, escolhendo o instrumento por possuir a mesma afinação do bandolim, então sem professor disponível. Posteriormente, o estudo do violão ampliou sua compreensão harmônica e despertou o desejo de superar limitações idiomáticas do bandolim tradicional de oito cordas. Daí surgiu a concepção do bandolim de 10 cordas, desenvolvido com um luthier mineiro, incorporando duas cordas graves afinadas em Dó. Essa inovação expandiu decisivamente suas possibilidades harmônicas, texturais e de tessitura, influenciando tanto sua performance solo quanto seu trabalho em formações enxutas. O instrumento também repercutiu entre outros músicos, que passaram a adotá-lo.

Sua abordagem improvisatória foi profundamente transformada pelo novo instrumento, permitindo-lhe explorar frases que percorrem mais de três oitavas e integrar simultaneamente melodia, ritmo e harmonia. Entre suas influências diretas estão

Joel Nascimento, Armandinho Macedo e Jacob do Bandolim, mas seu referencial inclui também Baden Powell, Paco de Lucía, Bach, Tom Jobim, João Gilberto e Luiz Gonzaga.

Ao longo da carreira, atuou ao lado de importantes artistas brasileiros e internacionais, como Wynton Marsalis, Chick Corea, Egberto Gismonti, Hermeto Pascoal, Milton Nascimento, Gilberto Gil, Richard Galliano e Béla Fleck, apresentando-se em diversos países e festivais ao redor do mundo.

Embora explore jazz, samba, bossa nova, frevo e baião, Hamilton reconhece que seu “acento” permanece o choro, base que sustenta sua busca por uma linguagem brasileira também no improviso. Formado em Composição pela Universidade de Brasília, mantém atividade pedagógica, tendo fundado a Escola de Choro Raphael Rabello e oferecendo curso online voltado à improvisação brasileira.

Multipremiado, com Grammys Latinos e diversos reconhecimentos nacionais e internacionais, Hamilton de Holanda consolidou-se como um dos principais instrumentistas e compositores brasileiros contemporâneos.

2.2 Improvisação no Choro

O conteúdo apresentado a seguir sintetiza, de forma condensada e adaptada, a revisão teórica elaborada na dissertação do autor, destacando apenas os elementos necessários para o desenvolvimento do presente trabalho.

A improvisação musical, embora compreendida de múltiplas formas, seja como uma performance sem partitura, segundo Dino Sete Cordas, ou sem ensaios prévios, na visão de Pixinguinha (Cerqueira, 2015), pode ser definida em seu sentido mais amplo como a criação da forma final de uma obra no momento de sua execução (Dicionário Musical Grove, 2023). Este trabalho se restringe a um tipo específico dessa prática: a avaliação da construção rítmico-melódica criada em tempo real sobre uma progressão harmônica preestabelecida, considerando os elementos recorrentes do choro. Dada a relativa escassez de referências metodológicas sobre a improvisação no gênero, a argumentação recorre a uma análise comparativa com o jazz, especificamente com o gênero normativo que remonta aos preceitos do Bebop (Piedade, 1999).

Essa aproximação com o jazz se justifica pelo diálogo histórico entre as tradições. Piedade (2005) identifica três tendências principais no que se convencionou chamar de jazz brasileiro, ou música instrumental brasileira. A primeira, a linha mais Brazuca, articula o discurso jazzístico com ritmos nacionais como samba, baião e frevo,

tendo em Hermeto Pascoal seu principal expoente. A segunda, a linha Fusion, mescla samba e funk, com raízes no movimento Black Rio e na dançabilidade do soul. Ambas as linhas demonstram uma forte conexão com a música afro-diaspórica, valorizando a dimensão rítmica e a corporalidade.

Em contraste, a terceira tendência, a linha mais "ECM", apresenta uma sonoridade mais meditativa, europeia e com maior abertura para a exploração harmônica e solos elaborados, aproximando-se de uma estética mais universalista do jazz contemporâneo (Piedade, 2005). Embora essas linhas se interpenetrem, foi o encontro emblemático entre João Gilberto e Stan Getz, na Bossa Nova, que cristalizou o diálogo entre a música brasileira e o jazz, demonstrando a compatibilidade da cadência rítmico-harmônica nacional com os solos de matriz bebopeana.

No choro, a improvisação desenvolveu-se a partir de duas linhas de pensamento principais, ambas profundamente influenciadas pela tradição oral. A transmissão de conhecimento de geração para geração, sem o suporte da escrita, consolidou a prática de "tocar de ouvido" e estabeleceu uma dinâmica performática próxima a uma conversação, na qual a partitura funciona apenas como um guia (Santos, 2018; Matos, 2012). A primeira e mais dominante corrente entende a improvisação como um ato de variação e ornamentação da melodia original. Nesse modelo, a paráfrase se torna um procedimento tão intrínseco que "se confunde com o próprio modo de fazer o choro" (Lara Filho, 2009, p. 136). Uma visão oposta, no entanto, sugere que a improvisação era praticamente inexistente nas raízes do gênero, apontando para as primeiras gravações, que, por limitações técnicas ou pelo contexto social, apresentavam pouca ou nenhuma alteração melódica (Valente, 2014).

Essa visão de uma prática improvisatória restrita foi transformada radicalmente por Pixinguinha, que consolidou um novo padrão de improvisação ao desenvolver os contracantos. Essa segunda linha melódica, que dialoga com o tema principal, deu origem à "baixaria" no violão de sete cordas, uma linha de baixo contrapontística que se tornou uma das marcas estruturantes do gênero (Valente, 2014; Geus, 2009). Essa inovação estabeleceu as bases para uma improvisação coletiva, manifestada nas rodas de choro através de interações dinâmicas e dos corriqueiros "duelos" entre os instrumentistas (Albino; Lima, 2011).

Mais recentemente, o choro tem absorvido novas abordagens, com destaque para a improvisação em formato *chorus*, uma prática mais livre, herdada do jazz, que se

baseia na estrutura harmônica e permite a criação de melodias mais afastadas do tema original. Hamilton de Holanda aponta o disco "Mistura e Manda", de Paulo Moura, como um marco nesse processo de mudança, distinguindo a "improvisação pra valer" da simples variação ornamental (Scharfenberg, 2025). Essa evolução, impulsionada por músicos que incorporaram elementos do jazz, como harmonias tensionadas e escalas de blues, configurou o que alguns chamam de "Novo Choro" (Souza, 2013). A improvisação, portanto, firma-se como o elemento central responsável pelo desenvolvimento contínuo do gênero, assim como ocorreu no jazz (Mendonça, 2006).

Essa constante transformação levanta questões sobre os processos de "transgressão" dos limites estético-musicais que historicamente configuram o choro. A teoria dos gêneros musicais, no entanto, demonstra que tais fronteiras são fluidas, socialmente negociadas e continuamente atualizadas, mais do que fixas (Guerrero, 2012; Fabbri, 1982). O gênero deve ser entendido como um campo de disputas simbólicas e uma prática cultural viva, onde as regras são interpretadas, negociadas e, por vezes, subvertidas. O próprio Hamilton de Holanda ilustra essa dinâmica ao observar que inovações inicialmente percebidas como transgressões podem, com o tempo, ser assimiladas e se tornarem parte da tradição, demonstrando que a identidade do choro reside tanto na preservação de sua gramática quanto em sua capacidade de se reinventar (Scharfenberg, 2025).

3 DESCRIÇÃO ANALÍTICA

O áudio foi a fonte primária para a realização da descrição analítica, e a transcrição o passo posterior à escuta desse material fonográfico. Para auxiliar na transcrição do solo improvisado foram utilizados os *softwares*: *Transcribe*, que permite a diminuição do andamento original da música e, assim, ter maior facilidade para transcrição de trechos com maior densidade melódica sem alteração nas alturas das notas; e *MuseScore 3*, *software* de edição de partituras.

Para a descrição analítica, foi selecionada o fonograma do choro "Receita de Samba" contido no álbum Jacob Bossa (2018), obra originalmente composta por Jacob do Bandolim. Trata-se da faixa contida em um álbum de estúdio que compõe um grupo de quatro discos gravados por HH em 2018 como homenagem ao centenário de Jacob do Bandolim (Hamilton, [2024j]). Neste álbum, HH se junta a Guto Wirtti (contrabaixo) e Marcelo Caldi (piano e acordeon).

Grosso modo, a estratégia analítica adotada para a realização deste trabalho é a de refletir acerca do discurso musical recorrente nos solos improvisados de Hamilton de Holanda por meio de transcrição e descrição analítica do material.

Frente a um ainda reduzido número de métodos de análise destinados à improvisação em música brasileira, recorreremos a diferentes trabalhos com abordagens jazzísticas, bem como a publicações que tratam de perspectivas analíticas que possam nos auxiliar na realização dessa tarefa, como: Martins (1990), Coker (1991), Lawn e Hellmer (1993), Ligon (2001), Dahlke (2003), Almada (2006), Nery (2008), Page (2009), Silva (2009), Valente (2009), Sève (2015), Passos (2016), Pinheiro e Prazeres (2016), Gil (2016), Lopes e Silva (2022).

Dessa forma, foram identificados uma série de elementos na observação dos improvisos de Hamilton de Holanda, englobando aspectos rítmicos e melódicos recorrentes, sendo eles:

a) Aspectos melódicos:

- Ornamentos: mordentes, *glissandos*, apojaturas (apojaturas duplas), grupetos, trinados, portamentos, *vibratos*, *glissandos*, aproximações cromáticas, duplas aproximações diatônicas e cromáticas, e notas de passagem;
- Inflexões: *legato*, *staccato*, *ghost note*, *sforzando*, *marcato*;
- Arpejos;

- Escalas;
- Padrões escalares e melódicos;
- Antecipação;
- Desenvolvimento motivico;
- Repetição;
- Sequência.

b) Aspectos rítmicos:

- Quiálteras;
- Síncopas;
- Deslocamento métrico.

c) Recursos advindos da melodia original:

- Motivos melódicos provenientes da melodia original;
- Utilização das notas da melodia original;
- Citação da melodia original.

Todos esses elementos estão descritos no trabalho anteriormente mencionado (Scharfenberg, 2025), juntamente com excertos exemplificadores contidos ou repertório do gênero choro ou em trechos de outros solos improvisados de HH.

Ademais, o material descrito será analisado quanto à gramaticalidade³ do discurso improvisado de HH no choro. Com isso, pretende-se denotar características similaridades, ou não, do estilo de Hamilton com o gênero.

A versão original de “Receita de Samba”, de Jacob do Bandolim, foi lançada no álbum *Vibrações*, no ano de 1967. O solo de HH abordado se encontra na quinta faixa de seu disco.

³ A ideia de ‘gramaticalidade’ abrange um conjunto de elementos regidos por regras inerentes a um gênero, que conduzem à ocorrência de certas conexões (Cleide Martins, 1990). No contexto da improvisação em música popular instrumental, a bagagem do improvisador é formada pelas “gramáticas incorporadas anteriormente, seu repertório, seus hábitos e memórias, ou seja, o que naturalmente privilegia o aparecimento de determinadas informações musicais” (Silva, 2017, p.13).

Silva (2017, p. 13) afirma que a improvisação realizada sobre frevo, por exemplo, terá maior grau de gramaticalidade caso se encontrem, na construção melódica, padrões presentes em melodias “tradicionais” do gênero. Em determinadas correntes sociomusicais, espera-se que ao menos parte dos elementos apresentados no discurso improvisado mantenha pertinência em relação ao gênero tocado, considerando que certos repertórios e regras são mais “restritivos”, enquanto outros são mais “abertos”. Ademais, a gramática do gênero abordado é um dos fatores que determinam a liberdade para criação em tempo real. Os conhecimentos musicais e culturais compartilhados também desempenham papel fundamental na interação entre músicos que improvisam juntos.

A estrutura formal da gravação apresenta-se da seguinte maneira: Introdução – A – A – B – B (com solo improvisado de Hamilton de Holanda) – B (solo improvisado de Marcelo Caldi, no acordeon) – B (novo solo improvisado de Hamilton de Holanda) – A – Coda. A introdução mantém forte proximidade com a gravação original de Jacob do Bandolim, trazendo a melodia executada de forma duplicada pelo bandolim e pelo baixo acústico, enquanto o acordeon realiza o acompanhamento harmônico. De modo semelhante, na coda, a melodia também é duplicada, desta vez com o acordeon dividindo a linha melódica com o bandolim. Ao longo da performance, o baixo dedica-se majoritariamente à condução das linhas graves, ao passo que o acordeon assume o papel de suporte harmônico, mas com significativa liberdade rítmica: acompanha frequentemente o contorno melódico, desenvolve contracantos e realiza baixarias, além de protagonizar uma seção de improvisação.

3.1 Primeiro solo de HH

Os solos improvisados se desenvolvem sobre a seção B da forma, sendo que o primeiro deles tem início aos 1:46 da faixa. Logo nos primeiros compassos, Hamilton utiliza um padrão rítmico característico do choro, construído pela reiteração das segundas e quartas semicolcheias do tempo (Figura 2), em um movimento de cromatismo linear da nota Si até Fá, seguido pelo uso dos arpejos de B7 e Em nos compassos 3 e 4. No compasso 4, destaca-se a presença da nota Dó#, sexta maior de Em, sugerindo o uso da escala menor melódica, o que é confirmado pelo aparecimento da nota Ré# (sétima maior) no compasso seguinte.

No compasso 5, Holanda continua o fraseado com um movimento por graus conjuntos, enquanto nos compassos 6 e 7 enfatiza as notas do acorde E7.

Figura 1 – Receita de Samba (Jacob do Bandolim) (Seção B - c. 1 a 8)

Bandolim de 10 cordas

Jacob do Bandolim

1:46 Em B B7 Antecip. Em

Padrão rítmico/cromatismo linear

Antecip. E7 3 Am6

Ap.crom.

Fonte: Do Autor.

Figura 2 - Padrão rítmico em Receita de Samba (Jacob do Bandolim) – Improvisação de Hamilton de Holanda (Seção B - c. 1 a 4)

Fonte: Scharfenberg, 2025.

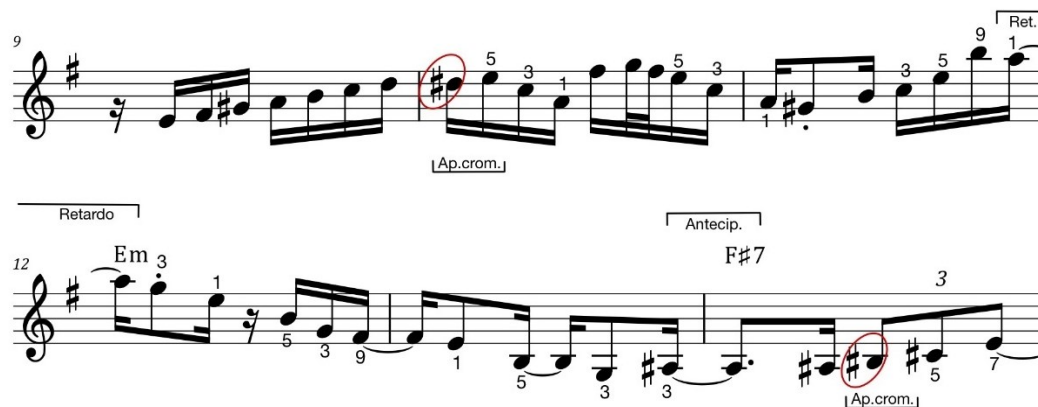
No compasso 9, o solo continua o movimento por graus conjuntos, desta vez sobre a escala de Am melódica, e no compasso seguinte reitera notas do acorde de Am, utilizando Ré# como aproximação cromática da quinta (Mi). A chegada ao acorde de Em no compasso 12 ocorre com retardo (Lá → Sol). Entre os compassos 12 e 14, há o retorno do padrão rítmico de segundas e quartas semicolcheias, juntamente com nova aproximação cromática para a quinta, agora Si#–Dó# sobre F#7.

Há de se destacar também que esse trecho explicita o que é chamado de *wave line*⁴ por Toch (1958). Assim como ocorre nos solos de HH analisados em trabalho anterior (Scharfenberg, 2025), a construção melódica de Holanda parece ser orientada pelo caráter "ondulado" das linhas melódicas, com alternância de sentido da progressão da melodia, seja por graus conjuntos ou por outros tipos de saltos. Isso provoca clímaxes no discurso, cria uma espécie de movimento compensatório e contribui para destacar a

⁴ O conceito de linha de onda descreve a combinação de segmentos escalares ascendentes e descendentes que formam um contorno melódico caracterizado por "altos e baixos", variando tanto em extensão quanto em intervalo. À primeira vista, esses segmentos podem parecer eventos melódicos arbitrários; contudo, Toch (1958, p. 79–80) demonstra que "as ondas parciais menores que constituem a linha inteira tendem a elevar seus vários tons mais altos (clímax) até que, após atingir o mais alto desses clímaxes, a onda 'quebra'. Os clímaxes sucessivos se somam, por assim dizer, a uma grande onda".

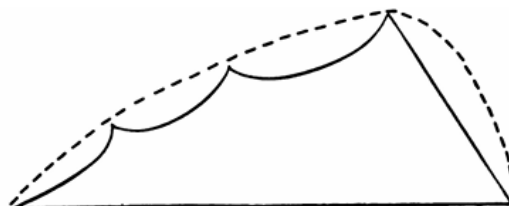
exploração do registro do bandolim de 10 cordas por Hamilton (Scharfenberg, 2025). Tal fenômeno pode ser observado tanto neste trecho de quatro compassos como de maneira mais abrangente, ou seja, no solo como um todo.

Figura 3 – Receita de Samba (Jacob do Bandolim) (Seção B - c. 9 a 14)



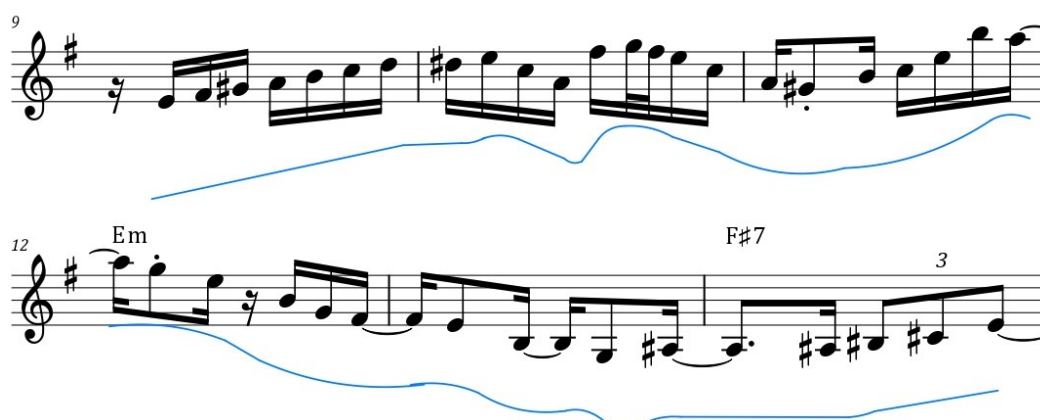
Fonte: Do Autor.

Figura 4 – Diagrama da grande onda de uma melodia



Fonte: Toch, 1958.

Figura 5 – Receita de Samba (Jacob do Bandolim) (Seção B - c. 9 a 14) – Movimento em onda



Fonte: Do Autor.

Do compasso 15 até o primeiro tempo do c. 16, a linha melódica ascende em sextinas por graus conjuntos, sendo a nota Sol dobrado sustenido aproximação cromática de Lá# (3ª de F#).

Do compasso 16 ao 21, HH desenvolve uma melodia caracterizada pela ênfase no movimento ascendente da nota mais aguda de cada tempo. Essa nota é sempre antecipada, e, nos dois primeiros compassos do trecho, ele apresenta a sequência Lá-Si-Dó, intercalada por notas mais graves, sobretudo as pertencentes ao acorde de B7, reforçando continuamente a “ponta” melódica.

Nos compassos seguintes (17 a 21), HH fixa a nota Dó como bordadura superior/pedal, estabelecendo um padrão motivico que alterna essa nota estável com movimentos descendentes em arpejo. Esse Dó, a nota mais aguda do trecho, é reiterado sempre em antecipação ao compasso seguinte. Os arpejos iniciais se apoiam no acorde de B7 e, em seguida, no de Em, sobre o qual HH realiza o padrão melódico 6-5-3-1.

Após esse trecho, ele retoma o acorde de E7, utilizando o padrão rítmico de reiteração nas segundas e quartas semicolcheias. Do final do compasso 22 ao fim do 23, HH explora as notas do arpejo de E7(9). Por fim, no compasso 24, o músico realiza uma bordadura em torno da nota Dó, terça do acorde de Am.

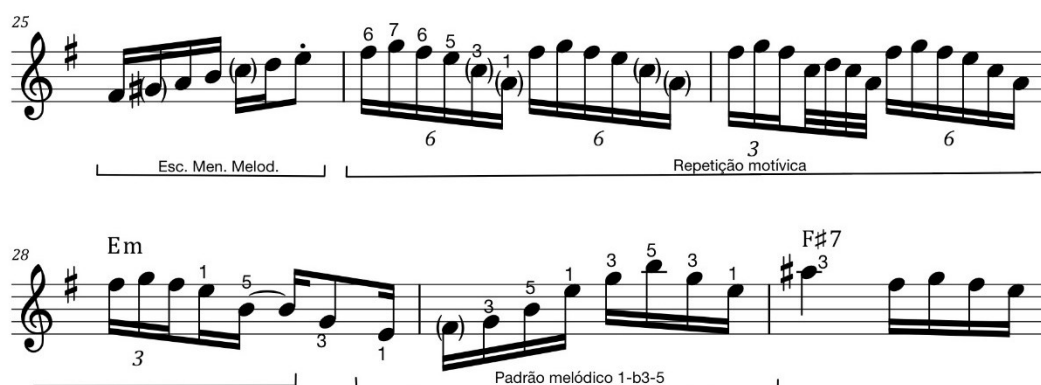
Figura 6 – Receita de Samba (Jacob do Bandolim) (Seção B - c. 15 a 24)

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 15-17) shows a melodic line with triplets and arpeggios, with annotations for 'Ap. cr.', 'Ap. crom.', and 'Antecip.'. The second system (measures 18-21) features a 'Repetição' of a 'Padrão motivico' with notes b9 and 1 circled in red, and a 'Padrão melódico 6-5-b3-2-1' over an Em chord. The third system (measures 22-24) includes a 'Repet./Pad. rítm./Harmoniz.' section with an E7 chord, a 'Dup. Ap. Diat.' section, and a 'Bordadura' section over an Am6 chord, with a 'Padrão melódico 3-5-7-9' indicated.

Fonte: Do Autor.

No c. 25, HH segue a melodia em graus conjuntos na direção ascendente. Do c. 26 ao 28, Holanda repete o motivo apresentado no primeiro tempo de 26. Na segunda colcheia do primeiro tempo do c. 27, HH insere uma variação do padrão repetido transpondo-o uma quarta abaixo. Ele encerra a repetição motivica e, na sequência, realiza o padrão melódico ascendente 1-b3-5 sobre o acorde de Em, chegando a nota Lá sustenido, quinta de F#7, no c. 30). Destaca-se que no segundo tempo desse mesmo compasso, e HH retoma o motivo que acontece no trecho dos c. 26 a 28.

Figura 7 – Receita de Samba (Jacob do Bandolim) (Seção B - c. 25 a 30)



Fonte: Do Autor.

A primeira nota do c. 31 é a nota Ré sustenido, podendo ser vista como antecipação da terça de B7, acorde do segundo tempo do mesmo compasso. A linha então desce até Mi, no compasso 32, quando ocorre um cromatismo harmônico⁵ interpolado. Aqui, a nota pedal Sol funciona simultaneamente como terça menor de Em e terça maior de Eb7, reforçando esse efeito, que interpola o movimento cromático de Mi - Mib.

⁵ Sève (2015) observa que o choro tradicional em modo maior frequentemente emprega acordes cromáticos nas cadências que antecedem o retorno à parte A, especialmente quando a forma relaciona A-B-C aos graus I-VI-IV. Esse procedimento aparece, por exemplo, em Bole Bole, em progressões como Am-Ab7-G7 ou F-F#7-G7. O mesmo ocorre na seção B de Gostoso, com o encadeamento Dm-Db7-C7 preparando a modulação de volta a F. Hamilton de Holanda frequentemente projeta esse comportamento harmônico para o plano melódico, utilizando cromatismos e notas comuns entre acordes para estruturar frases de fechamento em seus solos.

Figura 8 – Receita de Samba (Jacob do Bandolim) (Seção B - c. 31 a 62)

31 Am6 B7 Em E b 7 D7

1 b3 1 1 3 1 1

Cromatismo interpolado/harmonico

34 7 8 8 6

Fonte: Do Autor.

3.2 Segundo solo de HH

O segundo solo tem início aos 2:49 min, com uma progressão ascendente construída por aproximações cromáticas. Essa progressão é organizada como um padrão motivico que se dá em duas etapas de caráter rítmico distinto (c. 63 a 67): no primeiro, do c. 63 até o segundo tempo do c. 65, a unidade motivica é formada por uma semicolcheia seguida de uma colcheia, sendo a primeira uma aproximação cromática da segunda. A repetição contínua dessa unidade produz um deslocamento métrico, pois forma grupos de três semicolcheias em um compasso subdividido em quatro; no segundo, que se estende da segunda colcheia do segundo tempo do c. 65 até a primeira semicolcheia do c. 67, é apresentado um padrão escalar, formado por um movimento de três notas, sendo duas ascendentes seguidas de uma descendente, o que mantém o impulso ascendente da linha e contribui para a construção de uma progressão contínua rumo ao ponto culminante do trecho.

A conclusão desse processo ocorre na nota Si, no compasso 67. Em seguida, Hamilton inverte o sentido da linha, executando graus conjuntos sobre E7/G# em sextinas (cc. 68–69), denotando mais uma vez o movimento compensatório em forma de onda.

Figura 9 – Receita de Samba (Jacob do Bandolim) (Seção B - c. 63 a 68)

Figure 9 displays a musical score for the piece "Receita de Samba" (Seção B - c. 63 a 68). The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/4. The score is divided into two systems, each with a measure number (63 and 66) and a box containing "2:49" and "B".

The first system (measures 63-68) includes the following chords: G, B7/D#, Am/E, and B7/F#. The melody features a "Cromatismo Linear" (Linear Chromaticism) and a "Un. de motivo" (Unit of motive). The rhythm is marked as "Padrão escalar motivico" and "Padrão rítmico".

The second system (measures 66-71) includes the following chords: Em/G, B7/A, Em/B, E7/G#, and F#dim/A6. The melody features a "Padrão escalar motivico" and "Padrão rítmico". The rhythm is marked as "Padrão rítmico".

Fonte: Do Autor.

Figura 10 – Receita de Samba (Jacob do Bandolim) (Seção B - c. 63 a 68) – Movimento em onda

Figure 10 displays a musical score for the piece "Receita de Samba" (Seção B - c. 63 a 68) with a "Movimento em onda" (Wave movement). The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/4. The score is divided into two systems, each with a measure number (63 and 66) and a box containing "2:49" and "B".

The first system (measures 63-68) includes the following chords: G, B7/D#, Am/E, and B7/F#. The melody features a "Cromatismo Linear" and a "Un. de motivo". The rhythm is marked as "Padrão escalar motivico" and "Padrão rítmico".

The second system (measures 66-71) includes the following chords: Em/G, B7/A, Em/B, E7/G#, and F#dim/A6. The melody features a "Padrão escalar motivico" and "Padrão rítmico". The rhythm is marked as "Padrão rítmico".

Fonte: Do Autor.

Figura 11 - Padrão rítmico em Receita de Samba (Jacob do Bandolim) – Improvisação de Hamilton de Holanda (Seção B - c. 63 a 65)

Figure 11 displays a rhythmic pattern for the piece "Receita de Samba" (Seção B - c. 63 a 65) as an improvisation by Hamilton de Holanda. The pattern is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/4. The pattern consists of a series of eighth and sixteenth notes, with a final measure containing a quarter note and a half note.

Fonte: Scharfenberg, 2025.

Figura 12 - Padrão rítmico em Receita de Samba (Jacob do Bandolim) – Improvisação de Hamilton de Holanda (Seção B - c. 65 a 67)



Fonte: Scharfenberg, 2025.

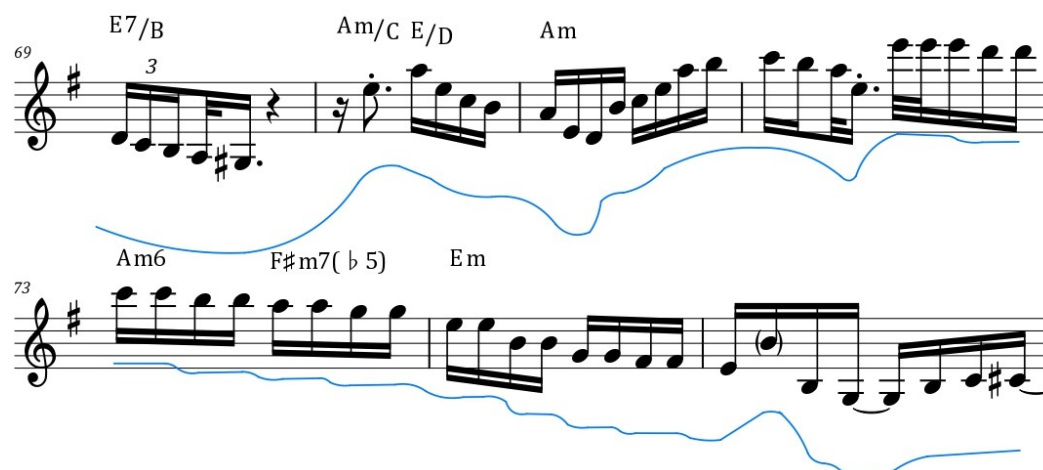
Posteriormente, HH retoma notas do arpejo de Am9, em um contorno ondulatório com cristas e vales mais abruptos. Daí, ele desce a escala na forma de repetição de notas em graus conjuntos (c. 72 e 73) e na forma de arpejo em Em (c. 74).

Do segundo tempo do compasso 75 ao 77, HH novamente utiliza um movimento melódico ascendente por cromatismo, com a mesma unidade rítmica de duas semicolcheias seguidas por colcheia, iniciada na segunda semicolcheia do tempo, produzindo síncope.

Figura 13 – Receita de Samba (Jacob do Bandolim) (Seção B - c. 69 a 75)

Fonte: Do Autor.

Figura 14 – Receita de Samba (Jacob do Bandolim) (Seção B - c. 69 a 75) – Movimento em onda



Fonte: Do Autor.

No compasso 77, o padrão rítmico é mantido, mas a melodia passa a ascender por arpejos e aproximações cromáticas. No segundo tempo desse compasso, é executado um novo padrão motivico, desenvolvido até o compasso 79. A unidade do motivo consiste em quatro semicolcheias: três cromáticas ascendentes mais a quarta, que é uma repetição da terceira. O mesmo processo é feito um semitom acima, duas vezes, finalizado por um cromatismo ascendente, de Fá# a Lá, seguido do mesmo cromatismo em sentido oposto, de Lá a Fá# (c. 80).

No segundo tempo do compasso 80, o músico retoma a sequência cromática apresentada anteriormente, agora com maior densidade⁶ melódica, articulando-a em sextinas e antecipando a nota Lá, sétima menor de B7 (c. 81). Em seguida, ele “acelera” novamente esse mesmo cromatismo descendente — que agora conecta a quinta à sétima do acorde — executando-o sob a figura da fusa, o que intensifica ainda mais o adensamento da linha. Esse procedimento de compressão rítmica progressiva, observado também em Vibrações, caracteriza o que Scharfenberg (2025) descreve como “aumento da densidade melódica como estratégia de intensificação expressiva”, aplicado ali em um trecho de padrão escalar.

⁶ O aumento da densidade melódica refere-se ao emprego de figuras rítmicas de menor duração, incluindo quiálteras, com o objetivo de intensificar a sensação de adensamento da linha melódica. Nesse contexto, “densidade” diz respeito à quantidade de notas distribuídas em um mesmo intervalo de tempo cronológico ou dentro de um mesmo pulso (Scharfenberg, 2025).

Depois disso, a linha se move por graus conjuntos até Ré#, aproximação cromática de Mi (Em), e sobe até F# no compasso 82. Em seguida, alterna notas do arpejo de Em e borda a fundamental do acorde.

Figura 15 – Receita de Samba (Jacob do Bandolim) (Seção B - c. 76 a 83)

The musical score for 'Receita de Samba' (Seção B - c. 76 a 83) is presented in three staves. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various chords and melodic lines with specific annotations:

- Staff 1 (Measures 76-80):**
 - Measure 76: Chord F#7/C#, melodic line with notes 5, 7, and an 'Ant' (Anticipation) bracket.
 - Measure 77: Chord F#, melodic line with notes 3, 5, and an 'Antecip.' (Anticipation) bracket.
 - Measure 78: Chord F#/E, melodic line with notes 3, 5, and an 'Ap.cr.' (Chromatic Approach) bracket.
 - Measure 79: Chord B7/D#, melodic line with notes 3, 5, and a 'Unidade de motivo' (Motivic Unit) bracket.
 - Measure 80: Chord Am/C, melodic line with notes 3, 5, and an 'Ap.crom.' (Chromatic Approach) bracket.
- Staff 2 (Measures 81-83):**
 - Measure 81: Chord B7, melodic line with notes 3, 5, and a 'Repetição' (Repetition) bracket.
 - Measure 82: Chord Am/E, melodic line with notes 3, 5, and a 'Cromatismo Linear' (Linear Chromaticism) bracket.
 - Measure 83: Chord Am/E, melodic line with notes 3, 5, and a 'Cromatismo Linear' bracket.
- Staff 3 (Measures 84-86):**
 - Measure 84: Chord B7/F#, melodic line with notes 3, 5, and a 'Crom. Lin.' (Linear Chromaticism) bracket.
 - Measure 85: Chord Em/G, melodic line with notes 3, 5, and a 'Crom. Lin.' bracket.
 - Measure 86: Chord B7/A, melodic line with notes 3, 5, and an 'Ap.cr.' bracket.
 - Measure 87: Chord Em/B, melodic line with notes 3, 5, and a 'Bordadura' (Bordadura) bracket.

Fonte: Do Autor.

Figura 16 – Vibrações (Jacob do Bandolim) – Improvisação de Hamilton de Holanda (Seção B - c. 15 a 17)

The musical score for 'Vibrações' (Seção B - c. 15 a 17) is presented in two staves. The key signature is one sharp (F#). The notation includes various chords and melodic lines with specific annotations:

- Staff 1 (Measures 15-16):**
 - Measure 15: Chord C7, melodic line with notes 3, 5, and a 'Padrão escalar' (Scalar Pattern) bracket.
 - Measure 16: Chord C7, melodic line with notes 3, 5, and a 'Padrão escalar' bracket.
- Staff 2 (Measures 17-18):**
 - Measure 17: Chord B b m6, melodic line with notes 3, 5, and a 'Padrão escalar/Escala Domdim' (Scalar Pattern/Diminished Scale) bracket.
 - Measure 18: Chord C7, melodic line with notes 3, 5, and a 'Padrão escalar/Escala Domdim' bracket.

Fonte: Scharfenberg, 2025.

Figura 17 – Unidade de motivo do padrão escalar em *Receita de Samba* (Jacob do Bandolim) – Improvisação de Hamilton de Holanda (Seção B - c. 77 a 79)



Fonte: Scharfenberg, 2025.

No compasso 84, aparece novo cromatismo Fá–Ré (b9 a b7 de E7). A linha retorna ao Mi e sobe por graus conjuntos, e depois é cromatizada de Lá#–Fá#, invertendo posteriormente o sentido até Mi (c. 86), sob Am. Nesse acorde (c. 86 e 87), HH compensa o movimento de onda descendo por graus conjuntos e saltos de terça, destacando as notas do acorde. O trecho culmina em uma repetição de Si, nona de Am6, que se torna a 11ª de F#m7(b5) no compasso seguinte.

Após isso, o solo caminha para a frase final quando a melodia ascende pelas notas 1-2-b3-5 de Em.

Figura 18 – *Receita de Samba* (Jacob do Bandolim) (Seção B - c. 84 a 90)

Fonte: Do Autor.

Figura 19 – Receita de Samba (Jacob do Bandolim) (Seção B - c. 84 a 90) – Movimento em onda

Fonte: Do Autor.

No compasso 91, ocorre uma dupla aproximação diatônica para Fá#, seguida de notas do arpejo, chegando por antecipação à nota Sol (b9 de F#7). Depois, ele borda Fá#, antecipando-a no compasso 93. De maneira similar, ele borda a nota Mi, que antecipa a fundamental de Em no compasso 94.

A conclusão do solo remete diretamente ao final do primeiro improviso: no penúltimo compasso, HH utiliza Sol como nota pedal entre Em e Eb7, funcionando tanto como 3ª menor de Em como 3ª maior de Eb7, recurso semelhante recorrente aos cromatismos harmônicos interpolados encontrado em Scharfenberg (2025).

Figura 20 – Receita de Samba (Jacob do Bandolim) (Seção B - c. 91 a 95)

Fonte: Do Autor.

3.3 Recorrências e diferenças na linguagem improvisatória de Hamilton de Holanda

A seguir são apresentados os principais elementos identificados nos dois solos de Hamilton de Holanda em “Receita de Samba”, articulando-os com os resultados obtidos em Scharfenberg (2025). O objetivo é observar como esses recursos participam da construção do discurso improvisatório do instrumentista e em que medida confirmam continuidades ou introduzem diferenças em relação aos solos analisados anteriormente.

Principais elementos encontrados nos improvisos:

- Arpejos – compassos: 2-4, 6-7, 10-14, 17-21, 28-30, 32, 77, 83, 90-91, 94. (23 compassos);
- Aproximações cromáticas – c.: 10, 14, 15, 16, 63, 66, 68, 77, 78, 82 (10 c.);
- Antecipação – c.: 4, 6, 14, 20, 22, 76, 77, 81, 92, 93, 94 (11 c.);
- Bordadura – c.: 24, 83, 92, 93 (4 c.);
- Cromatismo linear – c.: 1-4, 64, 75-77, 79-81, 84, 85 (13 c.);
- Chord melody – c.: 21-22 (2 c.);
- Dupla aproximação diatônica – c.: 23 (1 c.);
- Padrão escalar – c.: 78-80 (3 c.);
- Padrão melódico – c.: 19-20, 22-23, 28-29 (6 c.);
- Padrão rítmico – c.: 1-4, 21-22, 63-67, 75-77 (14 c.);
- Repetição – c.: 18-19, 26-28, 72-74, 77-79, 80-81, 88-89 (15 c.).

O Quadro 1 a seguir apresenta o número de compassos em que estes aparecem, bem como os compara com os números dos solos analisados em Scharfenberg (2025).

Quadro 1 – Quadro do número de ocorrência dos elementos nos solos analisados (nº de compassos)

	Gostosinho	Vibrações	Assanhado	Diabinho maluco	Bole Bole	Receita de Samba
Arpejos	9	7	13	10	23	23
Ap. cromática	13	4	6	8	5	10
Antecipação		2	5	2	2	11
Bordadura	7			2	4	4
Citação melodia original	6	9		4		
Crom. linear	1		4	2	2	13
Chord melody			5	3	3	2
Dup. ap. cromática		1			1	
Dup. ap. diatônica					3	1
Escala pentatônica		1			7	
Padrão escalar	4	4			5	3
Padrão melódico		4			4	6
Padrão rítmico	8				7	14
Quiáltera		23				
Repetição		2		2	2	15
Sequência			6	14	7	

Fonte: Adaptado de Scharfenberg (2025).

Um primeiro aspecto recorrente diz respeito aos movimentos melódicos, nos quais predominam trajetórias por graus conjuntos e saltos de terça. Embora esses caminhos já se encontrem entre os procedimentos mais característicos de Holanda, a descrição analítica indica que, em “Receita de Samba”, ele se vale quase exclusivamente desses movimentos, com uso mais restrito de escalas específicas. Diferentemente de solos como Assanhado ou Gostosinho, não foram observados aqui modos como o mixolídio b9/#11 nem pentatônicas aplicadas como material melódico.

A respeito dos arpejos, o material tem confirmada sua centralidade no estilo do músico e sua frequência em seu discurso improvisado. No entanto, ao contrário do que ocorre em algumas passagens discutidas em Scharfenberg (2025), “Receita de Samba” não apresenta casos de sobreposição de arpejos ou uso de arpejos de acordes externos à harmonia imediata.

Entre os elementos que mais se destacam no presente estudo estão os cromatismos. Em “Receita de Samba”, os cromatismos lineares ganham maior protagonismo do que nos solos analisados anteriormente: ocorrem em 13 compassos e aparecem integrados tanto a padrões rítmicos quanto a pequenos gestos motivicos. Soma-se a isso o uso de cromatismo harmônico como estratégia de fechamento dos solos, recurso também encontrado em Bole Bole e Gostosinho, conforme discutido em Scharfenberg (2025).

No referencial analítico dedicado ao choro, Sève (2015) descreve o cromatismo como um procedimento frequente e estrutural no gênero, manifestando-se tanto no plano

melódico quanto no harmônico. Entre os usos típicos, o autor destaca encadeamentos cromáticos entre terças e sétimas de acordes dominantes, transições entre IV e IVm, além do emprego de diminutos de passagem. Em choros em modo maior, tais progressões aparecem com frequência ao final das partes B e C, preparando o retorno à tonalidade da abertura, comportamento que repercute naturalmente em soluções melódicas de caráter cromático.

Do ponto de vista idiomático, vale lembrar que instrumentos de cordas dedilhadas favorecem a execução de sequências cromáticas, dada a mecânica simples de deslocamento por casas adjacentes (Rocha, 2015). Ainda nessa direção, Coker (1991) interpreta a escala cromática como um recurso melódico que pode funcionar tanto como solução métrica, ao completar subdivisões específicas, quanto como estratégia estética para densificação do desenho melódico. À luz desse referencial, observa-se que o emprego do cromatismo por Hamilton de Holanda em “Receita de Samba” reforça procedimentos já consolidados no vocabulário do choro, ao mesmo tempo em que evidencia sua capacidade de integrá-lo a padrões e motivos de forma particularmente expressiva.

Os processos de aproximação cromática continuam a desempenhar papel significativo na construção das linhas, ocorrendo em 10 compassos. Observou-se ainda um caso de dupla aproximação diatônica, procedimento menos frequente, mas coerente com a lógica ornamentadora presente em outros solos do instrumentista.

Outro elemento recorrente é a antecipação, utilizada em 11 compassos. Assim como nas descrições analíticas anteriores, esse recurso reforça a gramaticalidade da performance, uma vez que elas ocupam lugar de destaque dentre as recorrências do choro.

As bordaduras, igualmente típicas do vocabulário do gênero, apareceram em quatro compassos, atuando como pequenos contornos auxiliares na definição de notas de acorde. Embora não constituam o elemento mais frequente do solo, sua ocorrência é consistente com o comportamento observado nos demais improvisos de Holanda.

No que diz respeito aos padrões melódicos, “Receita de Samba” apresenta seis compassos com esse tipo de construção, número superior ao encontrado em quatro dos cinco solos analisados em Scharfenberg (2025). Os padrões escalares, por sua vez, apareceram em menor quantidade, sobretudo na forma de sequências de três notas ascendentes seguidas de uma nota descendente.

Já os padrões rítmicos desempenham papel expressivo na organização das frases. O padrão que enfatiza as segundas e quartas semicolcheias, observado repetidamente no trabalho mencionado, volta a aparecer como o mais recorrente. Além dele, outros padrões rítmicos empregados totalizam 14 compassos, quantidade significativamente maior que nos demais solos anteriormente analisados.

A repetição também se apresenta como recurso de destaque, incidindo em quinze compassos. Trata-se de característica já identificada como central tanto no choro quanto na prática de Holanda, reforçando a dimensão estruturante do gesto repetitivo em seu discurso improvisado.

Outro aspecto que se mantém presente é o caráter ondulatório das linhas melódicas. A alternância contínua entre direções ascendentes e descendentes, articulada ora por graus conjuntos, ora por saltos, cria pontos de intensidade e contribui para destacar o uso expressivo do registro do bandolim de dez cordas. Embora não seja possível afirmar tratar-se de uma estratégia consciente, sua recorrência nos solos observada em Scharfenberg (2025) e em “Receita de Samba” indica tratar-se de marca consistente do fraseado do instrumentista.

Quanto ao uso de harmonização da melodia, observou-se apenas um caso em “Receita de Samba”. Tal ocorrência parece desempenhar função mais percussiva que harmônica, articulando padrões rítmicos associados ao idiomatismo do instrumento.

Outro ponto de contraste importante diz respeito à presença de sequências, recurso observado em quatro dos cinco solos analisados anteriormente, mas não encontrado em “Receita de Samba”. Da mesma forma, não foram identificadas citações diretas da melodia de Jacob do Bandolim, nem reelaborações claras de motivos derivados do tema. Essa ausência reforça o caráter mais livre do improviso aqui abordado, aproximando-o, em certa medida, da prática de improvisar sobre seções inteiras sem referência explícita ao tema, procedimento que, como discutido anteriormente, não é historicamente característico do choro, mas aparece nos solos mais recentes de Holanda e em contextos influenciados por outras culturas musicais, como o jazz, por exemplo.

Por fim, mesmo diante dessa maior liberdade formal, a descrição analítica confirma que Holanda mantém uma gramaticalidade amplamente coerente com o gênero, evidenciada pelos elementos recorrentes identificados: cromatismos, padrões rítmicos típicos, movimentos lineares, bordaduras, antecipações, repetições e arpejos. Assim,

ainda que nem sempre “próximo da melodia”, o discurso improvisatório de Holanda permanece profundamente enraizado na gramática do choro.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta monografia se propôs a investigar o estilo de improvisação do bandolinista Hamilton de Holanda no choro, a partir do estudo sobre seu solo em "Receita de Samba", de Jacob do Bandolim. Ao se configurar como uma pesquisa complementar ao mestrado anteriormente defendido no PPGMU-UFU (Scharfenberg, 2025), que analisou cinco outros solos do artista, o trabalho buscou não apenas identificar os recursos técnico-musicais empregados, mas, sobretudo, avaliar as recorrências e as diferenças estilísticas em relação ao *corpus* anterior, de modo a corroborar a discussão sobre a tensão entre a tradição e a inovação no estilo de improvisação do músico.

A descrição analítica do solo em "Receita de Samba" demonstrou que o estilo improvisatório de Hamilton de Holanda mantém elementos que integram sua assinatura, apresentando um grau semelhante de recorrência dos procedimentos estilísticos identificados nos cinco solos analisados na dissertação. Conforme detalhado no Tópico 3.3, a comparação revelou que o solo em "Receita de Samba" manifesta tanto o modelo de improvisação em *chorus* (associado à influência jazzística) quanto o uso prioritário de elementos pertencentes à gramática do gênero.

Essa abordagem é evidenciada por fatores como a liberdade melódica e a abordagem do improviso em *chorus* inteiro, que coexistem com a manutenção de elementos rítmicos e harmônicos tradicionais no choro. A não citação da melodia original, por exemplo, não representa uma ruptura, mas sim a escolha por uma abordagem mais próxima da criação mais livre sobre a estrutura harmônico-formal, um procedimento que, embora tensione a gramaticalidade do choro, já faz parte do vocabulário expandido do músico e, até mesmo, do próprio gênero.

Em última análise, o solo de "Receita de Samba" acrescenta nuances à hipótese central desenvolvida na dissertação, segundo a qual Hamilton de Holanda se aproxima majoritariamente do perfil de "continuador da tradição". O presente estudo confirma essa predominância da gramática tradicional do choro, mas evidencia que sua abordagem improvisatória opera com certa flexibilidade, permitindo que, em contextos específicos, o músico incorpore procedimentos associados ao polo da transformação, especialmente o improviso em *chorus* e a utilização pontual de recursos menos recorrentes no repertório tradicional. Essas escolhas não configuram ruptura, mas mostram que, dentro de sua

filiação estética principal, Holanda mobiliza estratégias que ampliam momentaneamente o horizonte expressivo do gênero.

O trabalho reforça a importância da improvisação como elemento central no desenvolvimento contínuo do choro, um gênero que transita entre a herança da tradição oral e a absorção de novas influências. Há de se destacar que trata-se de um processo que, historicamente, ocorre de forma lenta e gradual, à medida que novos recursos se consolidam na prática coletiva. A atuação de Hamilton de Holanda, com seu virtuosismo, exemplifica a capacidade do choro contemporâneo de poder ser reinventado, mantendo sua identidade sonora ao mesmo tempo em que expande suas fronteiras expressivas.

Este trabalho busca contribuir para o campo de pesquisa sobre a improvisação na música popular instrumental brasileira, a partir de um estudo que busca aprofundar as reflexões empreendidas anteriormente. A descrição analítica dos elementos utilizados por Hamilton de Holanda pode servir como referência para músicos e pesquisadores interessados na improvisação no choro. Para investigações futuras, sugere-se a expansão do *corpus* para obras autorais de Holanda, a fim de obter uma compreensão ainda mais completa de sua contribuição para a música brasileira.

REFERÊNCIAS

- ALBINO, C.; LIMA, S. R. A., C. O percurso histórico da improvisação no ragtime e no choro. **Per Musi**, Belo Horizonte, n. 23, p. 71-81, 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-75992011000100008>. Acesso em: 23 nov. 2025.
- ALMADA, Carlos. **A estrutura do choro**. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.
- ALMADA, C. **Arranjo**. Campinas: Ed. Unicamp, 2006.
- CERQUEIRA, Denize Rodrigues. **Modelo de improvisação de Zé Bodega no choro, baseado nos conceitos de horizontalidade e verticalidade de George Russell**. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.
- COKER, Jerry. **Elements of the Jazz Language for the developing improviser**. Miami: Warner Bros. Publications, 1991.
- DAHLKE, Andrew Richard. **An analysis of Joe Lovano's tenor saxophone improvisation on "Misterioso" by Thelonius Monk: an exercise in multidimensional thematicism**. 2003. Dissertation (Doctor of Music Arts) - University of North Texas, Texas, 2003. Disponível em: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc4338/m1/>. Acesso em: 23 nov. 2025.
- FABBRI, Franco. **A Theory of Musical Genres: Two Applications**. In: HORN, David; TAGG, Philip (Eds.). *Popular Music Perspectives*. Exeter: IASPM, 1982. p. 52-81
- GEUS, José Reis. de. **Pixinguinha e Dino Sete Cordas: reflexões sobre a improvisação no choro**. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.
- GIL, Walmir de Almeida. **A improvisação de Odésio Jericó nos discos da Banda Mantiqueira**: Aldeia, 1996; Bixiga, 2000 e Terra Amantiquira, 2005. 2016. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.
- GUERRERO, Juliana. El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización. **Trans. Revista Transcultural de Música / Transcultural Music Review**, v. 16, p. 1-22, 2012.
- HOLANDA, Hamilton de. **5 melhores chorinhos**. Entrevistador: Canal Arte1. [São Paulo], 4 set. 2019. Entrevista de Hamilton de Holanda concedida ao programa Canal Arte1. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Kfqatx_0rcw. Acesso em: 7 jan. 2023.
- HOLANDA, Hamilton de. **Entrevista**. Entrevistador: Biscoito Fino. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 1 jun. 2016. Entrevista de Hamilton de Holanda concedida ao programa Biscoito Fino Entrevista. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iUjRY3SdC_4&t=1s. Acesso em: 7 jan. 2023.

HOLANDA, Hamilton de. **Entrevista com Hamilton de Holanda!** Entrevistador: Jacques Figueras [S. l.], 4 set. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Mkv18WF82RI&t=2309s>. Acesso em: 7 jan. 2023.

HOLANDA, Hamilton de. **Entrevista**. Entrevistadora: Patrícia Palumbo. [S. l.]: SESC Brasil, 29 ago. 2011. Entrevista de Hamilton de Holanda concedida ao programa Instrumental SESC Brasil Entrevista. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ABkpCXVGqYE&t=5s>. Acesso em: 7 jan. 2023.

HOLANDA, Hamilton de. **Papo com Clê**. Entrevistador: Clemente Magalhães. [S. l.]: União Brasileira de Compositores, 18 jul. 2022. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-wv2P88_3Nw&t=7223s. Acesso em: 7 jan. 2023.

HOLANDA, Hamilton de. **Programa Entrevista Coletiva**. Entrevistadores: Claudio de Oliveira; Eduardo Ferreira. [S. l.]. 22 set. 2015. Entrevista de Hamilton de Holanda concedida a TV Assembleia MT. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CQ7_2JufvAA. Acesso em: 7 jan. 2023.

HOLANDA, Hamilton de. **Um Café lá em Casa**. Entrevistador: Nelson Faria. [S. l.]. 27 abr. 2017. Entrevista de Hamilton de Holanda concedida ao programa Um Café Lá em Casa. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mTu-_jsJZvM&t=6s. Acesso em: 7 jan. 2023.

LARA FILHO, Ivaldo Gadelha. **O choro dos chorões de Brasília**. 2009. Dissertação (Mestrado em Música e Contexto) - Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, DF, 2009.

LAWN, Richard J.; HELLMER, Jeffrey L. **Jazz theory and practice**. Belmont: Schirmer Books, 1993. 303 p.

LIMA, Luiz. **De bom de tocar a choro bacana: a guitarra elétrica e o violão de Ricardo Silveira**. 2018. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2018.

MATOS, Everton Luiz Loredó de. **A trajetória histórica da improvisação no Choro: um enfoque de configurações estilísticas e processos de hibridação cultural**. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tedeserver/api/core/bitstreams/f4b644c4-e7af-4d90-abb6-bac3cd957044/content>. Acesso em: 23 jan. 2024.

MARTINS, David Rangel Diel de Carvalho. **Improvisação no choro segundo chorões**. 2012. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/AAGS-94XN4B/1/improvisa_o_no_choro_segundo_chor_es.pdf. Acesso em: 23 jan. 2024.

MARTINS, Cleide Fernandes. **A improvisação em dança: um processo sistêmico e evolutivo**. 1999. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 1999.

MENDONÇA, Ocelo. **O violoncelo entre o choro e a improvisação: novos desafios interpretativos na prática do instrumentista de formação tradicional**. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/bitstream/handle/unirio/11858/127%20-%20UNIRIO%20PPGM%20Dissertacao%20Jos%c3%a9%20Ocelo%20Mendonca_2006.PDF?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 23 jan. 2024.

NERY FILHO, Walter. **O estilo de improvisação de Kurt Resonwinkel: uma investigação analítica**. 2008. Monografia (Especialização em Linguagem e Estruturação Musical) - Faculdade de Música Carlos Gomes, São Paulo, 2008.

PAGE, Timothy. **Motivic strategies in improvisations by Keith Jarrett and Brad Mehldau**. Helsinki: Sibelius-Akatemia, 2009.

PASSOS, Marcelo Rocha dos. **Márcio Montarroyos e a construção de seus solos improvisados no disco Stone Alliance**. 2016. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Música instrumental brasileira e fricção de musicalidades. In: TORRES, Rodrigo (org.). **Música popular en América Latina: Actas del II Congreso Latinoamericano del IASPM**. Santiago de Chile: Fondart, 1999. p. 383–398.

PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. **Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades**. Opus, Belo Horizonte, v. 11, n. 11, p. 197–207, dez. 2005. Disponível em: anppom.com.br. Acesso em: 8 jun. 2025.

PRAZERES, Gonçalo; PINHEIRO, Ricardo. Na act of pure inspiration: o papel da melodia original nos solos de Lee Konitz. **Revista Portuguesa de Musicologia**, Lisboa, v. 3, n. 2 p. 133-166, 2016.

ROCHA, Igor Brasil. **Improvisação no baião a partir de Heraldo do Monte**. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2015.

SÁ, Paulo. O Improviso do choro. **Pesquisa e Música**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 1, p. 66-70, 2000.

SANTOS, Eduardo Gonçalves dos. **Aprendizado e desenvolvimento da improvisação da clarineta no choro: estudo realizado com quatro clarinetistas brasileiros da atualidade**. 2018. Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

SCHARFENBERG, Hugo. **Hamilton de Holanda e a Improvisação no Choro**: análise de cinco solos de Hamilton de Holanda sobre composições de Jacob do Bandolim. 2025. Dissertação (Mestrado em música) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2025.

SÈVE, Mário. **Fraseado do choro**: uma análise de estilo por padrões de recorrência. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

SOUZA, G. M. L. A Prática do Choro: tecendo considerações sobre performance, interpretação e improvisação. **Revista Música Hodie**, Goiânia, v. 13, n. 1, p. 123-134, 2013.

SILVA, Raphael Ferreira da. **A construção do estilo de improvisação de Vinicius Dorin**. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

SILVA, Raphael Ferreira da; LOPES, Maico Viegas. Elementos recorrentes na performance de sopros no sambajazz – 1963 a 1965. **Revista Opus**, Vitória, v. 28, p. 1-25, 2022. Disponível em: <https://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/opus2022.28.21/pdf>. Acesso em: 23 jan. 2024.

SILVA, Raphael Ferreira da. O contexto de improvisação em música popular instrumental sob uma perspectiva sistêmica. **Revista Opus**. Vitória, v. 23, n. 2, p. 9-29, ago. 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.20504/opus2017b2301>. Acesso em: 27 jul. 2023.

SILVA, Raphael Ferreira da. **Improvisação e interação na “Escola Jabour”**. 2016. Tese (Doutorado em Música) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.

TOCH, Ernst. **The shaping forces in music**: an inquiry into the nature of harmony, melody, counterpoint, form. Nova York: Criterion Music Corp, 1958.

VALENTE, Paula Veneziano. **Horizontalidade e verticalidade**: dois modelos de improvisação no choro brasileiro. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

VALENTE, Paula Veneziano. **Transformações do choro no século XXI**: estruturas, performances e improvisação. 2014. Tese (Doutorado em Música) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

VALENTE, Paula Veneziano. A improvisação no choro História e reflexão. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 5 n. 7, p. 281-292, 2010.

INSTITUTO JACOB DO BANDOLIM (org.). **O caderno de composições de Jacob do Bandolim**. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 2011. 2 v.

APÊNDICE A – PARTITURA TRANSCRITA

Receita de Samba

Solo improvisado de Hamilton de Holanda

Bandolim de 10 cordas

Jacob do Bandolim

1:46 Em **B** B7 Antecip. Em

Padrão rítmico/cromatismo linear

5 Antecip. E7 3 Am6 [Ap.crom.]

9 [Ap.crom.] Ret. 1

Retardo Antecip. F#7 3 [Ap.crom.]

15 Ap.cr. 3 6 B7 b7 Antecip. 1 7 5 1 b9

18 b9 1 5 3 1 b9 1 5 3 1 6 5 3 1 3 1 5 Ant

Repetição Padrão melódico 6-5-b3-2-1

Padrão motivico

Ant

E7

Am6

22

Repet./Pad. rítm./Harmoniz.

Dup. Ap. Diat.

3 5 7 9 3

Padrão melódico 3-5-7-9

Bordadura

25

Esc. Men. Melod.

Repetição motivica

6 7 6 5 3 1

6 6 3 6

28

Em

F#7

3 1 3 5 1 3 5 3 1

Padrão melódico 1-b3-5

31

Am6 B7 Em E $\flat$ 7 D7

1 b3 1 3 1

Cromatismo interpolado/harmonico

34

7 8 8 6

2:49

B

63

G B7/D# Am/E B7/F#

Cromatismo Linear

Un. de motivo

Padrão escalar motivico

Padrão rítmico

Pad. rítm.

66

Em/G B7/A Em/B Ant. E7/G# F#dim/A₆

Padrão escalar motivico

Padrão rítmico

Ap.crom.

6

Ap.crom.

69

E7/B Am/C E/D Am

Repetição

73

Am6 Em

Repetição

Ant

Repetição

76

Ant F#7/C# Antecip. F# F#/E B7/D# Am/C

Cromatismo/Padrão rítmico

Ap.cr.

Unidade de motivo

Ap.crom.

Ap.crom.

Repetição motivica/Deslocamento métrico da un. mot.

79

B7 Am/E

Repetição

Cromatismo Linear

Repetição

Cromatismo Linear

Ant

81

B7/F# Em/G B7/A Em/B

Ant

Crom. Lin.

Crom. Lin.

Ap.cr.

Bordadura

Repetição

84

E7/G# F#dim/A 6 E7/B Am/C E/D 5

Cromatismo Linear

3 Cromatismo Linear

87

Am6 4 3 1 7 5 3 2 1 F#m7(b5) Em

Repetição

91

Em 3 9 Em/D 1 Antecipação F#7/C# b9 Ant

Bordadura

93

Ant Am6 B7/D# Em 3 E b 7 3 D7

Bordadura

Cromatismo interpolado/harmônico

ANEXO A - PARTITURA ORIGINAL

Receita de samba

Samba

Jacob do Bandolim

ca. 106

C C[♯] G F⁷ E⁷ A⁷ D⁷ G

8 G C^{m6}/E^b C^{m6}

13 G C^{m6} G/F

18 G⁷/B C A⁷/C[♯] A/G

23 D⁷/F[♯] D⁷([♯]5) G C^{m6}

28 G G G([♯]5) C E⁷/G[♯]

33 A^m B[♭] G/B E⁷ E/D

37 A^m/C A^m D⁷/F[♯] D⁷ G D⁷ G

42 B⁷/D[♯] B⁷/F[♯] E^m/G E^m/B

47 $E^7/G^\sharp$ E^7/B A^m/C A^m/E A^m^6/C

52 A^m^6 $F^\sharp m^7(b5)$ E^m/G $F^\sharp^7$

57 $B^7/D^\sharp$ B^7 $B^7/D^\sharp$ $B^7/F^\sharp$

61 E^m/G E^m/B $E^7/G^\sharp$ E^7/B

65 A^m/C A^m/E A^m^6/C A^m^6 $F^\sharp m^7(b5)$ E^m/G

70 E^m E^m/D $F^\sharp^7/C^\sharp$ A^m^6/C B^7 E^m

75 E^m D^7 A^m/C $D^7/F^\sharp$

79 D^m^6/F E^7 E/D A^m/C $C^\sharp^\circ$ G/D

84 E^7 $E^7/G^\sharp$ A^m $D^7/F^\sharp$ D^7 G

Legend:

- A° S
- e O