

DO PIANO SOLO AO SOLO DE PIANO: A IMPROVISACÃO PIANÍSTICA NO GÊNERO DO CHORO

1.2. COMUNICAÇÃO ORAL

Iara Gomes

Universidade de Brasília – iaramrg@gmail.com

Beatriz Magalhães Castro

Universidade de Brasília – beatriz@unb.br

Resumo O presente artigo propõe discutir a improvisação pianística no gênero do choro e a examinar funções e sentidos estilísticos assumidos em performances instrumentais, na trajetória de *planeiros* e de grupos regionais, de meados do século XIX até suas possibilidades atuais. Inicialmente transitando entre o erudito e o popular, o choro executado no piano solo foi perdendo lugar à medida que se firmava uma estética mais improvisada nos grupos regionais. A partir deste trabalho verificou-se que hoje a roda de choro passa por transformações, dentre as quais se observa um certo retorno do piano ao gênero, mas agora de forma contemporânea e integrada à música popular, com acompanhamento e solos improvisados.

Palavras-chave: piano, choro, improvisação, música popular, sentido estilístico

From solo piano to piano solo: the pianistic improvisation in the choro genre

Abstract: This article intends to discuss the pianistic improvisation in the *choro* genre and to examine stylistic functions and senses undertaken in instrumental performances, in the path of *planeiros* and regional groups, from mid-19th-century to present day possibilities. Initially transiting between the concert and the popular, the *choro* performed on the solo piano gradually lost its place as a more improvisatory aesthetic developed among regional groups. From this research it was verified that today the *roda de choro* went through transformations, among which one may observe a certain return of the piano to the genre, but now in a contemporary fashion and integrated to popular music, in accompaniment and improvised solos.

Keywords: piano, choro, improvisation, popular music, stylistic sense

1. Introdução

A partir de representações tradicionais envolvendo o piano e o Choro e entrevedo uma possível diversidade de papéis do instrumento no Choro atual, mais integrado à música popular, buscaremos discutir a improvisação pianística no gênero, examinando elementos de sua trajetória histórica e da análise de suas funções sociais e estilísticas.

Dessa forma, o presente artigo será organizado em três partes. Primeiramente, será criado espaço de discussão sobre a improvisação idiomática do piano no Choro, demonstrando, a partir de autores como Marta Ulhôa e Acácio Piedade, instrumentos de análise para suas funções sociais e estilísticas. Na segunda parte, realizaremos breve análise histórica do piano e da improvisação no choro, a partir da exposição e discussão da trajetória de alguns *planeiros* e de formações instrumentais nos grupos regionais de choro. A terceira

parte, e conclusão do presente artigo, constará de apreciação do cenário sincrônico relativo à presença do piano como instrumento popular e improvisador no gênero do choro. A partir de dados sobre estilísticas atuais, introduziremos exame crítico das possibilidades para a atuação do piano como instrumento improvisador no choro, pertencente ou não à roda.

2. A improvisação idiomática do piano no Choro

Para adentrar discussões que envolvem as funções histórico-sociais e estilísticas do piano e da improvisação no Choro, é necessário considerar instrumentos de análise, a partir de autores como Ulhôa, Piedade e de conceitos como o de “improvisação”.

Os trabalhos de Martha Ulhôa (1997, 2001) sobre questões histórico-sociais e conceituais relativas à música popular brasileira abrem caminhos para as análises do piano e da improvisação no Choro. Piedade (2005, 2007) e Bastos e Piedade (2006), além de contribuírem também no âmbito do desenvolvimento histórico da MPBI, trazem a teoria das tópicas, a partir de Leonard G. Ratner, Robert S. Hatten e V. Kofi Agawu, como importante ferramenta de análise da música brasileira, em seu texto e contexto. Estes instrumentos analíticos, inicialmente presentes neste artigo, serão posteriormente desenvolvidos em pesquisa mais ampla.

Já o termo “improvisação”, que pode ser definido de forma ampla como “a criação de música no curso da performance” (NETTL e RUSSEL, 1998: 1)¹, será aqui compreendido de maneira mais específica, como improvisação idiomática, ou seja, a improvisação atrelada às formas musicais do(s) gênero(s) em questão, expressando seus sentidos estilísticos – o idiomatismo. Ou como pontua Bailey (1993):

Tenho usado os termos “idiomática” e “não-idiomática” para descrever as duas formas principais de improvisação. A improvisação idiomática, muito mais amplamente usada, é preocupada principalmente com a expressão de um idioma – como o jazz, flamenco ou barroco – e tira sua identidade e motivação desse idioma. (BAILEY, 1993: 11)²

Há muito tempo a improvisação idiomática não é mais praticada na música erudita ocidental, mas sim na música popular, se tornando um dos elementos distintivos entre esses dois universos – fronteiras em constante transição. A improvisação melódica, em que o instrumento solista se destaca em relação à base harmônica e rítmica, é a mais evidente e, em geral, quando não há especificação, o termo se refere a ela. É o que observamos na introdução da *A Arte da Improvisação* de Nelson Faria: “Este livro oferece muitas das ferramentas necessárias para você se desenvolver como um bom solista (improvisador)” (FARIA, 1991:

7). Contudo, para o choro é especialmente importante considerar também a improvisação de contrapontos e linhas de baixo, sempre presentes no gênero.

Dessa forma, a improvisação idiomática é aspecto estilístico essencial ao Choro, como observa Korman (2004), e o piano, ao adentrar essa prática estética, se desloca do Choro erudito do século XIX, para tornar-se essencialmente integrado na música popular e no gênero em sua forma atual.

3. O piano e a improvisação na trajetória do choro

Não há uma data exata, mas a hipótese mais aceita é de que os primeiros pianos tenham chegado ao Brasil com a vinda da corte portuguesa para o Rio de Janeiro em 1808. Segundo Almeida (1999), o piano no Brasil em meados do século XIX era símbolo de *status* social e a função das músicas tocadas no instrumento era mais de entretenimento amador do que uma função estética, que demandasse pianistas profissionais. Além disso, o piano exerceu nesse período papel fundamental na atualização e divulgação de novos repertórios da música europeia popular e ligeira, com o surgimento dos *pianeiros*³.

Nesse contexto surgia o Choro, influenciado por uma tétrede de gêneros europeus e africanos: a Modinha, a Polca, o Lundu e, posteriormente, com a junção dos dois últimos, o Maxixe (MOURA, 2012: 10). Dentre os precursores do novo gênero se destacam, ao lado de Joaquim Callado (1848-1880), os pianistas Chiquinha Gonzaga (1847-1935) e Ernesto Nazareth (1863-1934). Pela capacidade de organizar composicionalmente sentidos estilísticos predominantes no Choro, os dois são apontados dentre os principais responsáveis pelo gênero ter adquirido elementos reconhecíveis e únicos para sua distinção, conforme Moura (2012).

Ainda que o piano tenha exercido papel fundamental no início do choro, a partir da década de 1920 o cenário musical sofreu mudanças significativas. A tradição dos *pianeiros* entrou em declínio até se extinguir, por volta da década de 30 (ALMEIDA, 1999: 73). Segundo Moura (2012), o surgimento dos conjuntos regionais na década de 20 se confunde com o surgimento do rádio, que demandava instrumentistas versáteis, que pudessem acompanhar cantores sem ensaio prévio, provavelmente já se estabelecendo um sentido estilístico mais improvisado. Na verdade, a trajetória histórica da improvisação no choro é difícil de ser remontada, devido aos escassos registros de música gravada antes de 1920. Mas a partir de Pixinguinha, no final da década de 1920 já podemos perceber que a improvisação aliada à interpretação ornamentada é absorvida pelo gênero como recurso indispensável e utilizado amplamente nos conjuntos regionais.

Dessa forma, o piano solo começa a perder seu espaço privilegiado no choro, restando apenas a possibilidade de que ele se integrasse ao conjunto regional e, conseqüentemente, à estética improvisada que se firmava. Os *pianeiros* sempre estiveram entre o universo erudito e popular. Apesar de privilegiarem repertórios de música popular, especula-se que elementos como melodia e condução de baixos eram pouco ou nada modificados e improvisados na execução das músicas – característica da música erudita. Além disso, sem gravações disponíveis, possivelmente baseavam-se nas partituras para piano solo, o que acarretava, mesmo ao tocar de ouvido, um sentido estilístico predominantemente de texturas densas, cobrindo todas as instâncias da música (melodia, harmonia, baixo, ritmo). Portanto, pode ter ocorrido que pianistas e *pianeiros* em geral não estivessem preparados para, além de improvisar, nivelar o piano aos demais instrumentos da roda de choro, reduzindo suas funções. Para melhor fundamentar tais dados, serão feitas algumas considerações em relação à improvisação.

Kenny e Gellrich (2002), consideram que a improvisação requer uma grande ênfase na própria performance (e na experiência de grupo). Afinal, ainda segundo os autores, a habilidade de reagir e de gerar música a partir de variáveis imprevisíveis é uma das características que distinguem a improvisação.

Uma das principais funções estilísticas observadas na improvisação do choro é relativa à criação de ornamentações sobre a melodia original. Sair completamente da ideia melódica durante um improviso não é o usual, tradicionalmente falando. Bastos e Piedade (2006) ratificam essa função:

O improviso no choro deve ser entendido como uma variação da melodia do tema principal. [...] Pode-se dizer que o solista, assim como o acompanhamento de base, especialmente as linhas de baixo, estão improvisando (variando) durante a música inteira. (BASTOS e PIEDADE, 2006: 3)

Ao examinar a trajetória de quatro importantes *pianeiros* – Chiquinha Gonzaga, José Barbosa da Silva (o Sinhô), Zequinha de Abreu e Ernesto Nazareth – percebemos que Chiquinha Gonzaga foi a que mais se integrou ao novo modo de se fazer choro, com participações no grupo “O choro de Callado”, de Joaquim Callado, e com o “Grupo Chiquinha Gonzaga”, composto por piano, flauta, cavaquinho, e violão de 7 cordas (ALBIM, 2002). Contudo, não se encontram nas gravações indícios de improvisação do piano nem dos outros instrumentos. Talvez porque não fosse realmente uma prática do grupo, mas, segundo Fransechi (2002), também conta-se com a hipótese de que, com os elevados custos e dificuldades inerentes à gravação naquela época, os músicos planejassem tocar um arranjo

fixo e certo nesse momento. Por exemplo, Cazes (1998) detecta ocorrência quase nula de improvisação em de gravações de 1902 a 1927, antes de Pixinguinha.

José Barbosa da Silva, mais conhecido como Sinhô (1888-1930), atuou intensamente como “pianeiro” e chegou a tocar em alguns grupos de chorões, inclusive com Pixinguinha (ALBIM, 2002). Por conhecer o sentido estilístico improvisado e contrapontístico que Pixinguinha imprimia às suas interpretações, podemos apenas supor que havia algum nível de improvisação no conjunto, inclusive no piano.

Zequinha de Abreu (1880-1935) foi um dos “pianeiros” e compositores de maior popularidade no choro do início do século XX, contudo não são encontrados registros que apontem para algum grupo de choro do qual ele tenha feito parte; e Ernesto Nazareth não era adepto das manifestações da música popular, nunca tocou com grupos de chorões e sequer se considerava compositor de choros.

Dentre os conjuntos regionais de maior destaque⁴, foram aqui considerados os seguintes: Oito Batutas (1919)⁵, Regional de Benedito Lacerda (1934), Regional do Canhoto (1951), Época de Ouro (1964), Isaías e seus Chorões (1970), Galo Preto (1975), Os Carioquinas (1977), Nó em Pingo D'Água (1979) e Camerata Carioca (1979). Examinando a instrumentação na trajetória de cada um deles, verificamos que o piano aparece apenas em três: Oito Batutas, Isaías e seus Chorões e Camerata Carioca.

Com o surgimento dos primeiros regionais, o *Oito Batutas* destacava-se, liderado por Pixinguinha desde a sua criação. O grupo era inicialmente formado por flauta, violões, cavaquinho e instrumentos de percussão. Entretanto, durante uma temporada de seis meses em Paris no ano de 1922 o grupo teria absorvido algo da estética jazzística da época, conhecendo estilos como ragtime, “one” e “two-steps”, “foxtrots”, etc. (KORMAN, 2004). A partir dessa influência, entre os anos de 1922 e 1923 os *Oito Batutas* contavam com bateria e piano (MANGUEIRA, 2012). É possível que as partes pianísticas fossem baseadas em arranjos para *Big Bands*. O caráter das improvisações no grupo – inclusive envolvendo o piano – não é tão claro, devido, em parte, à escassez de registros e gravações.

Isaías e seus Chorões surgiu em 1970, em meio a acontecimentos musicais como a consolidação da Bossa-Nova, a difusão de novas correntes do jazz no Brasil, e o movimento da Tropicália, que contribuíram para que o Choro perdesse popularidade. O grupo era formado por bandolim, violão de sete cordas, violão, cavaquinho, pandeiro, percussão e piano (ALBIM, 2002). A presença do piano, neste caso, talvez estimulada pela bossa-nova e pelo jazz, pode ser tida como um fator responsável por trazer certo frescor ao regional, contribuindo para a integração da sonoridade do grupo às musicalidades vigentes. Através de

gravações percebemos ornamentos e contrapontos feitos pelo piano, possivelmente já improvisados.

Segundo Moura (2012), a instrumentação do conjunto regional encontra dois momentos de especial importância: em 1960 com o conjunto *Época de Ouro*, em que se afirma o regional tradicional, e em 1980 com a *Camerata Carioca*. A Camerata possuía o piano de Radamés Gnattali inserido em instrumentação tradicional, e se destacou por arranjos inovadores com melodias divididas, descentralizando a figura do solista. Muitas gravações nos mostram diferentes papéis do piano em uma mesma música, tocando linhas de sete cordas, contrapontos, acompanhando ou atuando como solista. Devido à concepção mais erudita⁶ do grupo, é provável que o piano fosse bastante arranjado, sobrando pouco espaço para a improvisação.

Conclusão

Constatamos na última década um crescente movimento de músicos que demonstram conhecimento da tradição, mas que não hesitam em buscar novos sentidos estilísticos, renovando o gênero. Para muitos músicos e pesquisadores já se ouve hoje um “Novo Choro”, ou “Neochoro” (ZAGURY, 2005). O vocabulário de improvisação do gênero apresenta, dessa forma, constantes mudanças, como enumera Korman (2004):

Podemos observar as seguintes tendências de improvisação: 1) A estrutura é alterada possibilitando a improvisação sobre uma sequência harmônica cíclica. 2) Partes novas, fora da estrutura original, são dedicadas à improvisação. 3) Aspectos da linguagem melódica e performance jazzística estão sendo apropriados e usados livremente. 4) Repertório, fragmentos melódicos e fraseados da tradição brasileira têm sido incluídos no “vocabulário comum”; praticantes estrangeiros também estão familiarizados com o estilo. (KORMAN, 2004: p.4)

O piano no Choro contemporâneo é detentor de várias funções, todas inseridas no grande gênero da música popular brasileira instrumental (MPBI), exigindo manipulações criativas, valorizando e incorporando a improvisação em suas práticas. No cenário atual, podem ser identificadas três principais possibilidades de atuação do piano no Choro. A primeira é demonstrada por pianistas como André Mehmari, Leandro Braga e Fábio Torres que, em suas buscas por novos e próprios sentidos estilísticos, trabalham dentro do gênero do Choro, mas com fricções de musicalidades desde o baião até o jazz e a música erudita. Eles tocam em formações instrumentais as mais variadas, com destaque para o “novo” piano solo – sempre com muitos solos improvisados, e para o trio (piano, baixo, bateria) – apropriação do jazz. A segunda possibilidade de atuação do piano seria sua inserção na própria roda de Choro, com formação tradicional ou não⁷, mas de qualquer forma com novas influências. O

piano, como outros instrumentos da roda, tem seus momentos de improviso melódico, como verificamos em trabalhos de Nelson Ayres e Cristovão Bastos. A presença do piano nas rodas de contextos mais informais, como em bares, ainda é pequena, mas já podemos observar algumas ocorrências, como a roda de Choro do bar Brahma, ou do Estúdio Sílvio Sampaio, ambas na cidade de São Paulo, nas quais evidencia-se a frequente participação da pianista Dudáh Lopes. Ainda há outras possibilidades a se considerar, como o Choro na Orquestra Jazz Sinfônica, com arranjos que contemplam a improvisação melódica do piano ou de outros instrumentos (MANGUEIRA, 2012).

As discussões apresentadas neste artigo buscaram contribuir à pesquisa e à atuação de profissionais da música, estimulando o aprofundamento em questões que aqui foram levantadas apenas inicialmente. O campo de estudos acadêmicos sobre MPBI e, mais especificamente, sobre o Choro, está em ascensão, trazendo a necessidade de se pensar em fundamentações conceituais e de investigar cenários histórico-sociais da nossa música popular. Além disso, no âmbito de uma demanda ainda mais evidente, este artigo buscou abrir caminhos para a análise musical de improvisações de piano no Choro, um segundo e importante passo no sentido de compreender a retórica musical – a partir das tópicas⁸ – que permeia os novos sentidos estilísticos do gênero.

Referências

ALBIM, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss Ilustrado – Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. Paracatu, 2002.

ALMEIDA, Alexandre Zamith. *Verde e amarelo em preto e branco: as impressões do Choro no piano brasileiro*. Campinas, 1999. 191p. Dissertação (mestrado em Artes). Universidade Estadual de Campinas.

AMATO, Rita de C. F. *O piano no Brasil: uma perspectiva histórico-sociológica*. In: XVII CONGRESSO DA ANPPOM, São Paulo, 2007. *Anais...* Campinas: UNICAMP, 2007. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/musicologia/musicol_RCFAmato_1.pdf> Acesso em: 03 mar. 2013.

BAILEY, Derek. *Improvisation: its nature and practice in music*. Cambridge and New York: Da Capo Press, 1993.

BASTOS, Marina Beraldo e PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. *O desenvolvimento histórico da “música instrumental”, o jazz brasileiro*. In: XVI CONGRESSO DA ANPPOM, Brasília, 2006. *Anais...* Brasília: Programa de Pós-Graduação Música em Contexto, 2006, p. 931-936. Disponível em:<http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/-POSTERES/09_Pos_Etno/09POS_Etno_02-223.pdf> Acesso em: 03 mar. 2013.

- CAZES, Henrique. *Choro: do Quintal ao Municipal*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.
- FARIA, Nelson. *A Arte da Improvisação para todos os instrumentos*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1991.
- FRANSECHI, Humberto Moraes. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.
- KENNY, Barry J.; GELLRICH, Martin. *Improvisation*. In: PARNCUTT, Richard; MCPHERSON, Gary. (Eds.). *The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning*. New York: Oxford University Press, 2002. Chap. 8, p. 117-134.
- KORMAN, Clifford. A importância de improvisação na história do Choro. In: V CONGRESSO DA IASPM-AL, 2004, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro, 2004.
- MANGUEIRA, Bruno Rosas. *Arranjos de Naylor Proveta para a Orquestra Jazz Sinfônica: soluções contemporâneas para o choro numa homenagem a Pixinguinha*. Campinas, 2012. 194p. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas.
- MININE, Rosa. O Lugar do Piano no Choro. *Jornal A Nova Democracia*, ano VI, No. 43. Rio de Janeiro: Ed. Aimberê de Jornais, livros e Revistas Ltda., 2008. Disponível em: <http://www.anovademocracia.com.br/no-43/1673-o-lugar-do-piano-no-choro>. Acesso em: 06 mar. 2013.
- MOURA, Rafael F. M. de. *O Toque de Midas do Choro: estabilidade e fricção sob a luz das tópicas*. Brasília, 2012. 72p. Dissertação (mestrado em música). Universidade de Brasília.
- NETTL, Bruno; RUSSEL, Melinda (Eds). *In the course of performance: studies in the world of musical improvisation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.
- PIEIDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades. *Opus*, Vol.11, p. 197-207, 2005.
- _____. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. *Revista Eletrônica de Musicologia*, Vol. XI, 2007.
- ULHÔA, M. T. Nova História, Velhos Sons: Notas Para Ouvir e Pensar A Música Brasileira Popular. *Debates*, Rio de Janeiro, Vol. 1, No.1, p. 78-101, 1997
- _____. Método de pesquisa em música - a perspectiva da recepção da música popular. *Cadernos de Pós-Graduação da UNICAMP*, Campinas, Vol. V, No.2, p. 47-60, 2001.
- VERZONI, Marcelo O. Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth: duas mentalidades e dois percursos. *Revista Brasileira de Música*, Rio de Janeiro, Vol. 24, No.1, p. 155-169, 2011.
- ZAGURY, Sheila. ‘Neochoro’: Os novos grupos de Choro e suas re-leituras dos grandes clássicos do estilo. In: XV CONGRESSO ANPPOM, 2005, Rio de Janeiro. *Anais...* s.ed.

Notas

¹ Tradução realizada pela autora. Texto original: “the creation of music in the course of performance” (NETTL e RUSSEL, 1998: 1)

² Tradução realizada pela autora. Texto original: “I have used the terms ‘idiomatic’ and ‘non-idiomatic’ to describe the two main forms of improvisation. Idiomatic improvisation, much the most widely used, is mainly

concerned with the expression of an idiom – such as jazz, flamenco or baroque – and takes its identity and motivation from that idiom.”(BAILEY, 1993: 11)

³ Termo inicialmente pejorativo, que designava os pianistas de música popular ou que tocavam de ouvido. (ALMEIDA, 1999, 73)

⁴ Foram analisadas as instrumentações dos regionais de maior destaque entre os anos de 1919 e 1979.

⁵ Datas aproximadas

⁶ O Grupo tocava muitas obras eruditas. Apesar do repertório não determinar caráter erudito ou popular necessariamente, o sentido estilístico a ele atribuído no grupo era muito similar às fixadas estruturas das obras originais, inovando-se mais na instrumentação.

⁷ Já são vistos os mais diversos instrumentos, como contrabaixo, trompete, gaita, etc. nas rodas de Choro atuais.

⁸ Segundo Piedade (2007), tópicos seriam as figuras da retórica musical.