

Os Grupos de Choro dos anos 90 no Rio de Janeiro; suas Re-leituras dos Grandes Clássicos e inter-relações entre Gêneros Musicais

Música Popular

Sheila Zagury

UNICAMP-sheilazag@gmail.com

Resumo: Esta proposta relata uma pesquisa a respeito de grupos que surgiram no Rio de Janeiro na década de 1990, que lidaram com o choro e trouxeram contribuições como mudanças dentro do repertório que este gênero musical abrange e possíveis inter-relações com outros gêneros. A partir da observação destes conjuntos e de projetos com a mesma visão artística, começamos a levantar algumas reflexões acerca das representações como tradição e ruptura no choro, a identidade nacional e sua relação com este universo da música instrumental brasileira.

Palavras-chave: Choro. Arranjo. Tradição e ruptura. Representação.

The Choro Groups of the Nineties in Rio de Janeiro; their Re-interpretation of Great Choro Standarts and the Inter-relation between Musical Genres

Abstract: This proposal describes an investigation about choro groups from Rio de Janeiro, at the nineties in the XX century. These groups are dealing with choro and brought contributions such as changes in this genre's repertoire as also possible interrelations with other musical genres. While studying these groups and similar shows, we've started to raise several debates, such as reflections about choro's tradition and rupture, national identity and its relation with this Brazilian popular music's universe.

Key-words: Choro. Arrangement. Tradition and rupture. Representation.

Este trabalho pretende investigar determinados grupos musicais surgidos no Rio de Janeiro na década de 90 do século XX que se dedicaram ao choro e suas contribuições musicais para esse universo da música popular brasileira urbana, procurando observar as mudanças trazidas para o choro e as inter-relações com outros gêneros musicais, tanto no que tange a área da criação (composição e arranjos) como o campo da performance¹.

Do final do século XIX até os anos 60 do século XX, fase em que se firma enquanto gênero musical, o choro passa por diversas transformações. Durante essa trajetória, ele passa por algumas etapas, umas chamadas como “fases de ouro” que se mesclariam com alguns momentos de declínio, como nos relata Ary Vasconcelos em seu *Carinhoso, Etc (História e Inventário do Choro)*. Nesse período podem-se observar mudanças mais no que tange à instrumentação do que à sua estrutura de forma musical.

Na década de 70, o choro experimenta o que seria denominado como uma revitalização², por intelectuais e músicos. Estes atores sociais atuaram como mediadores desta revitalização, apesar de cada grupo ser movido por interesses diversos. Segundo Tamara Livingston-Isenhour e Thomas Garcia, eles se preocupavam com uma possível decadência do que seria a “autêntica música brasileira”, face à música popular estrangeira. A noção de identidade nacional já estaria consolidada neste época³. Junto a este movimento de “retomada”, temos alguns artistas que procuravam abordagens musicais que trariam mudanças no formato de compor e/ou interpretar o gênero. Esta tendência de uma proposta diferenciada já poderia ser percebida na abordagem de diversos músicos, como Radamés Gnattali, a partir do LP *Radamés Gnattali Sexteto*, de 1975.

Em 1977 é promovido o I Festival Nacional do Choro: Brasileirinho, realizado pela Rede Bandeirantes de Televisão. Uma das músicas premiadas foi o choro “Espírito Infantil”, de Maurício M. de Carvalho, o Mú do grupo de rock A Cor do Som. Segundo Vasconcelos: “Espírito Infantil tornou-se o primeiro choro concebido e sob a influência direta do rock. Mas será... realmente um choro?” (Vasconcelos, Id, p.43).

O que Mu e a Cor do Som trazem já seria uma grande quebra de tradição, pois o seu instrumental era o de uma banda de rock: baixo elétrico, guitarra, bandolim elétrico e acústico, piano, órgão, clavinete e bateria, tanto é que temos a reação de Vasconcelos ao se perguntar se aquela música seria realmente um choro.

Em 1978 surge o Nó em Pingo D’Água, trazendo também uma instrumentação diferenciada do formato tradicional do choro, com baixo elétrico, guitarra e uma abordagem também distinta para os arranjos de choros mais antigos, como se percebe de maneira clara no CD *Receita de Samba*, em homenagem a Jacob do Bandolim (1991). Nos anos 80 é criado o conjunto Camerata Carioca, sendo que Radamés Gnattali participava como

arranjador e pianista. Eles teriam seis anos de existência, gravando três CDs, dentre ele o famoso *Vivaldi & Pixinguinha*.

Na década de 1990, surgiram no Rio de Janeiro vários conjuntos instrumentais com uma formação bem diversa. Eles tinham componentes vindos de mundos distintos: estudantes vindos de cursos de graduação em música que em alguns casos se aliavam a músicos já inseridos no universo do choro. Esses grupos aliam o choro a outros gêneros musicais, re-construindo-o, além de registrar em seus CDs obras de outros gêneros da música popular brasileira, e até peças do universo do *jazz* e da música erudita européia e sul-americana.

Listamos alguns grupos que surgiram nesta época no Rio de Janeiro: Abraçando Jacaré, Água de Moringa, Arranca Toco, Choro de Câmara, Choro na Feira, Conversa de Cordas, Dobrando a Esquina, Grupo Nosso Canto, Grupo Sarau, Grupo Vera Cruz, Maogani, Rabo de Lagartixa, Samba Choro, Tira Poeira, O Trio e Trio Madeira Brasil. Dois espetáculos com essas características também tiveram suas estréias nos anos 90: “Mulheres em Pixinguinha” (com Daniela Spielmann, Neti Spzilman e a autora do presente texto) e “Pixinguinha e Bach”, com Mario Sève e Marcelo Fagerlande⁴.

Alguns desses conjuntos e projetos seguem com suas carreiras, até o presente momento. Outros viveram uma trajetória mais curta, mas em sua maioria, eles tiveram a oportunidade de registrar fonograficamente seus trabalhos. Ao observarmos o repertório que os grupos selecionaram para os seus CDs, percebemos uma variedade maior de gêneros musicais do que o encontrado no “fazer musical” do choro.

Esta investigação nos traz algumas conclusões, mesmo que parciais. A respeito das práticas musicais, pudemos constatar o uso de vários elementos sonoros não pertencentes ao universo do choro nos arranjos de grandes clássicos do gênero, como por exemplo, harmonias mais ligadas à prática do *jazz* (período do *bebop* e do *cool jazz*) e da bossa-nova, como a substituição de acordes, o acréscimo de notas de tensão ou complementares e o uso de artefatos como pedais de *delay* e *reverb*, mais presentes em bandas de rock. Também podemos verificar que a função dos instrumentos nos arranjos não segue a norma da dita tradição no Choro: um ou dois instrumentos de tessitura aguda (bandolim cavaquinho, flauta) executariam a melodia principal e os outros se encarregariam do acompanhamento. As funções poderiam ser modificadas, o que também acaba

imprimindo um trato que se aproxima à proposta da música de câmara (no sentido da música de concerto, ou erudita).

Para ilustrarmos o exposto acima, trazemos alguns exemplos. Para a questão do uso de harmonias estranhas ao universo do choro, vejamos um fragmento da primeira seção da peça de Jacob do Bandolim “Assanhado”, com a harmonia do autor e a rearmonização proposta pelo Trio Madeira Brasil:

A versão de Jacob do Bandolim: A^{6/9}

versão do Trio Madeira Brasil: A Adim/E^b* A Adim/E^b* A Fdim/A* Adim/E^b* A/E^b* A Adim/E^b* A

* Os acordes marcados acima são poliacordes, triade + triade.

Figura 1: quatro primeiros compassos da seção A de “Assanhado”, com a proposta harmônica do compositor e a rearmonização do Trio Madeira Brasil.

Ainda no que tange à questão harmônica, apresentamos parte da terceira seção de “Cheguei”, um maxixe composto por Pixinguinha, aqui com a harmonia do compositor e a rearmonização⁵ elaborada pelo grupo Mulheres em Pixinguinha:

C versão de Pixinguinha

versão do Mulheres em Pixinguinha

Cm⁷/F F⁷(⁹) B^bmaj⁷(^{6/9})/F Cm⁷(^{b5})/F Cm⁷/F F^{#m}⁶/F A/B^b B^bmaj⁷

B^b6/9/F Em⁷(^{b5}) A⁷(^{b9, b13}) Dm(^{7,9,11}) Em⁷(^{b5}) A⁷(^{b9, b13}) Dm F⁷(^{#11})

Figura 2: oito primeiros compassos (*ritornelo*) da seção C de “Cheguei”, com a proposta harmônica do compositor e a rearmonização do Mulheres em Pixinguinha.

Observemos nos dois exemplos citados o uso de poliacordes (figura 1), nota-pedal (na figura 2, no 5º grau), notas de tensão ou complementares formando acordes de 5, 6 e 7 sons, estruturas muito utilizadas nos períodos do *jazz* assinalados acima.

Quanto ao trato textural que apontamos anteriormente, temos o trecho do arranjo para “Sensível” (composição de Pixinguinha), elaborado por Josimar Carneiro, um dos violonistas do grupo Água de Moringa. Na seção A de obra, vemos um momento onde a linha melódica principal passeia por diversos instrumentos, durante passagens curtas como frases e membros de frases:

* caminho da melodia principal

3

The musical score is written for five instruments: Clarinete, Bandolim, Cavaquinho, Violão 6 Cordas, and Violão 7 Cordas. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is marked with a rehearsal sign '15'. A box labeled with an asterisk (*) highlights the main melodic line in the Bandolim and Violão 6 Cordas staves. The Clarinete part is mostly rests. The Cavaquinho and Violão 7 Cordas parts provide harmonic support with chords and rhythmic patterns.

The image displays a musical score for the piece "Sensível" by Água de Moringa. It is divided into two systems, labeled 27 and 28. The score is written for a vocal line and piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The vocal line is written in a soprano clef, and the piano accompaniment is written in a bass clef. The score includes various musical notations such as notes, rests, and chords. In the second system, there are two boxes with an asterisk (*) highlighting specific melodic phrases: one in the vocal line and one in the piano accompaniment. The piano accompaniment features a mix of chords and single notes, providing a harmonic support for the vocal melody.

Figuras 3 e 4: trecho da seção A do arranjo para “Sensível”, do Água de Moringa, com a melodia principal destacada.

Como colocado anteriormente e ilustrado nos trechos analisados, vimos que alguns aspectos não-usuais ao universo do choro foram apropriados e assimilados por estes trabalhos, o que nos faz pensar sobre as possíveis hibridações⁶ por eles traçados e de que maneira eles são abordados e se implementam no fazer musical dos grupos que estamos pesquisando. A representação de identidade brasileira⁷ já se encontraria consolidada na década de 1990, assim como as suas representações na cultura.

Vários autores discorrem sobre o samba e seu lugar na construção da identidade nacional, como Hermano Vianna. Hershmann e Trotta reafirmam esta questão e procuram localizar o choro ao lado do samba como seu parceiro no ideário desta representação; os

dois gêneros caminham de maneira análoga, participado do mesmo “ambiente sócio-cultural” (Hershmann & Trotta, 2007); os dois gêneros partilham de

“simbologias musicais e dividem os mesmos espaços nas rodas e eventos, sendo extremamente comum ouvirmos sambas em espetáculos de choro e vice-versa, numa fusão que nos faz até mesmo questionar essa fronteira comercial entre as esferas cantada e instrumental da música popular. Por este motivo, é possível entender samba e choro como gêneros afins que possuem as mesmas referências estéticas e sociais, além de considerável proximidade entre seus atores sociais.”
(HERSCHMANN & TROTTA: 2007:4)

Este estudo encontra-se em andamento, portanto essas e outras reflexões serão delineadas através da trajetória dos grupos e da análise musical, como a discussão sobre tradição e ruptura no choro. Se faz necessária também uma imersão mais profunda quanto a uma questão que foi já pincelada no presente texto: a consolidação da identidade nacional e de suas representações em relação a este universo da música instrumental brasileira.

Referências:

Livros:

ALBIN, Ricardo Cravo. *Dicionário Houaiss Ilustrado de Música Popular Brasileira - Criação e Supervisão Geral Ricardo Cravo Albin*. Rio de Janeiro: Instituto Antônio Houaiss, Instituto Cultural Cravo Albin e Editora Paracatu, 2006. Também disponível no site: <http://www.dicionariompb.com.br>.

CANCLINI, Nestor: *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. 4ª reimpressão da 4ª edição de 2003. São Paulo, Editora São Paulo, 2008.

CHARTIER, Roger – *A História Cultural, entre Práticas e Representações*. Rio de Janeiro, Editora Bertrand Brasil, 1990.

GUEST, Ian: *Harmonia, Método Prático, Volume 1*. Rio de Janeiro. Editora Lumiar, 2006.

HERSCHMANN, Micael & TROTTA, Felipe: Memória e legitimação do Samba & Choro no imaginário nacional. Em: *Mídia e Memória: A Produção de Sentidos nos Meios de Comunicação*. Organizadoras: Ana Paula Goulart Ribeiro e Lucia Flávia. Rio de Janeiro, Ed. Mauad Ltda, 2007.

HOBSBAWN, Eric e RANGER, Terence (organizadores): *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro. Ed. Paz e Terra, 1997.

LEVINE, Mark: *The Jazz Theory Book*. Petaluma (CA-USA), Sher Music Co, 1995.

LIEBMAN, David: *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody*. Rottenburg, Advance Music, 1991.

LIVINGSTON-ISENHOOR, Tâmara Elena & GARCIA, Thomas G. Caracas: *Choro: a Social History of a Brazilian Popular Music*. Indiana, Indiana University Press, 2005.

NAPOLITANO, Marcos: *História & Música; História Cultural da Música Popular*. 2ª edição. Belo Horizonte, Ed. Autêntica, 2005.

NETTO, Michel Nicolau: *Música Brasileira e Identidade Nacional na Mundialização*. São Paulo, Ed. Fapesp Annablume, 2009.

ORTIZ, Renato: *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. 9ª reimpressão da 5ª edição de 1994. São Paulo, Editora Brasiliense, 2006.

VASCONCELOS, Ary: *Carinhoso, Etc (História e Inventário do Choro)*. Rio de Janeiro, Gráfica Editora do Livro Ltda., 1984.

VIANNA, Hermano: *O Mistério do Samba*. 2ª edição. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1995.

Partituras:

CARNEIRO, Josimar: *Sensível*. Composição de Alfredo da Rocha Viana Filho (Pixinguinha). Manuscrito do arranjo gentilmente cedido pelo autor. Rio de Janeiro, s.d.

ZAGURY, Sheila: *Assanhado*. Manuscrito com transcrições da obra de Jacob do Bandolim e do arranjo desta, elaborada pelo Trio Madeira Brasil e gentilmente cedida por José Paulo Becker. Rio de Janeiro, 2013.

– *Cheguei*. Composição de Alfredo da Rocha Viana Filho (Pixinguinha) Manuscrito com transcrições da obra do autor e do arranjo desta, elaborada pelo conjunto Mulheres em Pixinguinha. Rio de Janeiro, 2013.

Notas:

¹ Este é o objeto de estudo da tese de Doutorado em Música que se encontra em andamento.

² Esse movimento teve uma tendência memorialista, de reviver o choro e sua tradição. Ver em Livingston-Isenhour & Garcia e Vasconcelos, dentre outros.

³ A noção de identidade nacional nos vem através de trabalhos como o de Renato Ortiz. Em seu livro *Cultura*

Brasileira e Identidade Nacional, ele elabora como essa identidade vem sendo forjada e inventada ao longo dos séculos XIX e XX, através dos intelectuais (historiadores, escritores, musicólogos, etc) e por vezes tendo o Estado vigente por trás. Para Ortiz a questão da cultura popular é fundamental na construção desta identidade: “... a identidade nacional está profundamente ligada a uma reinterpretação do popular pelos grupos sociais e à própria construção do Estado brasileiro.” (ORTIZ: 2006: 8)

⁴ Os conjuntos e espetáculos citados neste trabalho têm suas biografias e discografias documentadas no *Dicionário Houaiss Ilustrado de Música Popular Brasileira*, organizado e supervisionado por Ricardo Cravo Albin.

⁵ Rearmonização (ou reharmonização) é uma definição para a substituição, adição e/ou supressão de notas em acordes, acordes ou grupos de acordes de uma obra musical. Vários autores que lidam com harmonia voltada para a música popular dedicam parte de seus textos sobre este assunto. Ver em Guest (2006), Levine (1995), Liebman (1991), dentre outros.

⁶ A definição de hibridação é tomada a partir do livro *Culturas Híbridas* de Nestor Canclini, que diz: “entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.” (CANCLINI: 2008: xix). Para Canclini, o processo de hibridação é dinâmico, onde as práticas discretas são resultados de hibridações anteriores, sendo assim não serão consideradas como fontes puras. O autor coloca que há várias formas de hibridação; elas podem ocorrer de modo espontâneo, como “resultado de processos migratórios” (CANCLINI:2008:xxii) ou a partir da criatividade de um indivíduo ou de um grupo. A partir desses processos de hibridação, Canclini traz uma reflexão a respeito de identidade e a sua relativização.

⁷ Essa representação que nos referimos estaria de acordo com as reflexões de Ortiz e outros estudiosos que buscaram trabalhar a questão da música popular brasileira sob esta ótica, como Napolitano, Netto e Vianna. O conceito de representação em si vem através de Roger Chartier, em seu *A História Cultural, entre Práticas e Representações*. Diz ele que as representações são construídas a partir de: “esquemas intelectuais incorporados que criam as figuras graças as quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado.” (CHARTIER:1990:17)