



## OS CAMINHOS DO CHORO CONTEMPORÂNEO - Performance do Trio Corrente para o choro *Murmurando*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

*Paula Veneziano Valente*  
ECA/ USP- paulavalente@uol.com.br

**Resumo:** Nesta apresentação faremos uma análise do choro *Murmurando* (1946) gravado pelo Trio Corrente em 2005, enfocando principalmente dois aspectos: as funções dos instrumentos dentro do grupo e a improvisação. Nosso principal objetivo é identificar as transformações e observar o grau de afastamento desta gravação contemporânea em relação aos padrões tradicionais. Utilizaremos uma gravação feita em 1967 por Jacob do Bandolim para observar as diferenças existentes entre as performances. Esta comparação será uma importante ferramenta de estudo das tendências atuais do choro, gênero que passa por um importante processo de transformação.

**Palavras-chave:** Música Popular, Choro, Improvisação

### CONTEMPORARY CHORO - Trio Corrente performing *Murmurando*

**Abstract:** In this text, we will analyse the choro *Murmurando* (1946) recorded by Trio Corrente in 2005, emphasizing two aspects: the functions of the instruments and improvisation. Our main goal is to identify the transformations of this contemporary recording in relation to traditional patterns. To do so, we will use a recording produced in 1967 by Jacob do Bandolim. This comparison will be important to prove our hypothesis that current trends of choro are changing.

**Keywords:** Popular Music, Choro, Improvisation

O choro, quando do seu surgimento em meados de 1870, era considerado como um estilo musical, um jeito de tocar, até sua concretização como gênero no começo do século XX. Podemos dizer que foi durante as primeiras décadas deste século que o choro se estabeleceu propriamente como gênero, delimitando suas características próprias de melodias, harmonias e ritmos, definindo os típicos agrupamentos de instrumentos e suas respectivas funções.

Com pouco mais de um século de existência, observamos neste momento que o choro passa por um importante processo de transformação. Entendemos que o atual movimento merece um estudo mais aprofundado, principalmente sobre as questões musicais<sup>1</sup>.

Nesta apresentação, faremos uma análise sucinta enfocando principalmente aspectos envolvidos na performance: as funções dos instrumentos do grupo e a improvisação, esta última nos parece ser a principal ferramenta de transformação no choro contemporâneo. Seleccionamos o choro *Murmurando*, composto por Fon-Fon (Otaviano Romero Monteiro) em 1946, executado pelo Trio Corrente<sup>2</sup> por observarmos neste arranjo um expressivo exemplo que contempla um amplo espectro de mudanças. Utilizaremos para comparação, a gravação deste choro feita por Jacob do bandolim no CD *Vibrações* (RCA Victor, 1967)<sup>3</sup>. O enfoque



na performance consegue expressar com mais sutileza as mudanças importantes que ocorrem no gênero.

Sabemos que na música popular, a partitura funciona como uma espécie de ponto de partida, e o músico possui relativo grau de liberdade no momento da execução, porém, para nos auxiliar na caracterização de diversos pontos desta análise, iremos considerar uma transcrição desta gravação.

O exame da performance nos mostra uma série de elementos de difícil descrição, e de certo modo, complexos para serem definidos. Contudo, não podemos deixar de notar que eles exercem um papel determinante. SANTOS (2002, p.5) explica a importância deste aspecto como identificador do gênero:

Os elementos musicais característicos do choro (gênero) são, no seu aspecto estrutural de natureza melódica, harmônica e rítmica, sendo que, num conjunto típico de choro eles estão distribuídos entre os seus diferentes instrumentos. Tais elementos estruturais, entretanto, não são originais nem exclusivos do choro, e sua simples ocorrência não é suficiente para defini-lo como tal. Existe ainda um aspecto importante, que é a maneira como ele deve ser executado (estilo), e que está relacionada com práticas interpretativas específicas da música popular, tais como uma sonoridade leve que permita manter a textura transparente, realização do ritmo de forma relaxada em relação ao pulso, uma articulação que enfatiza a síncope, e formas de frasear sem exageros de dinâmica.

A importância da formação instrumental e junto a ela, da função dos instrumentos do grupo, tornaram-se um elemento chave da textura e do timbre dos grupos tradicionais.

Nos primórdios das gravações do choro, ainda na era mecânica<sup>4</sup>, o principal conjunto musical utilizado eram as bandas militares ou civis. A problemática da captação do som desta época motivou esta formação, isso porque os instrumentos de sopro possuíam uma sonoridade mais potente que a dos instrumentos de corda. Com o advento da gravação elétrica em 1927, ampliou-se a capacidade de captação dos sons, possibilitando uma maior utilização dos instrumentos de cordas do regional. Ainda em relação à formação dos grupos, existiu uma transição do que era denominado “terno”, grupo formado por violão, cavaquinho e um instrumento melódico, para outro tipo, este com o acréscimo do pandeiro e do violão de 7 cordas, que ficou conhecido pelo nome de “regional”<sup>5</sup>.

Existem quatro funções básicas dos instrumentos de um grupo típico, são elas:

- 1) A Melodia: Na maioria das vezes é tocada por um instrumento de sopro, um cavaquinho ou bandolim. O solista apresenta a melodia na forma inteira (AABBACCA), podendo interpretá-la valendo-se de variações melódicas e ornamentações, principalmente nas repetições das seções.
- 2) O Centro: Essa função é feita por instrumentos de cordas: os violões e cavaquinho que desempenham a harmonia. O cavaquinho pode também tocar a melodia, mas se estiver



nesta função harmônica, executa os acordes em células rítmicas nos contratempos ou síncofes. As articulações são bem acentuadas, e percussivas, como podemos observar no exemplo a seguir:



Exemplo 1: Padrão rítmico típico do cavaquinho<sup>6</sup>

Os violões, que fazem o centro, tocam os acordes em bloco ou arpejados, em ritmos mais simples que os do cavaquinho, ou seja, um acompanhamento mais constante, menos sincopado.

3) O Baixo: A função do baixo dentro dos grupos tradicionais é feita quase que exclusivamente pelo violão de sete cordas. Este violão é bem diferente do violão comum, tanto na estrutura como na sonoridade. A primeira diferença é que ele possui tradicionalmente cordas de aço<sup>7</sup> e a outra é a sua sétima corda: que é afinada em Dó, uma terça maior abaixo da corda mais grave do violão comum, que é Mi. Esta corda é muitas vezes tocada com dedeira no polegar, produzindo um volume mais intenso, característica do instrumento. O violão de sete cordas desenha o caminho harmônico valendo-se de um fraseado melódico que encadeia os acordes. Esta maneira de conduzir a harmonia ficou conhecida pelo nome de “baixaria”<sup>8</sup>.

4) O ritmo: A condução rítmica do choro, ou também a chamada “levada”, é geralmente realizada pelo pandeiro, ainda que possam existir outros instrumentos de percussão dentro do chamado Regional. Ele foi adicionado no início do século XX e passou a ser o mais utilizado pelos grupos. O pandeiro, como todos instrumentos de percussão de altura indeterminada, apresenta problemas relacionados à sua notação. Muitas vezes, a escrita se limita à indicação rítmica, mostrando-se ineficiente na medida em que é incapaz de traduzir graficamente os diferentes timbres dos instrumentos de percussão. As “levadas” ou as células usadas para fazer o ritmo, são praticamente as das semicolcheias. Elas são a base rítmica e a partir dela acontecem as acentuações e as articulações que se consolidaram com o tempo.

Depois de analisar a função dos instrumentos no grupo, passaremos ao aspecto improvisação. Sabemos que, dentro do choro tradicional, a improvisação sempre aconteceu como uma variação melódica do tema; na estrutura formal do choro, não há um momento específico para a improvisação como acontece, por exemplo, no jazz, no qual é parte intrínseca da estrutura.



Gostaríamos de ressaltar que, apesar de várias pesquisas feitas sobre o choro exaltarem a improvisação como elemento essencial do gênero, raramente ouvimos gravações com improvisações. FRANCESCHI (2000, p. 138), afirma que:

O que se escreveu, mitificando a criatividade de interpretação do choro, não está registrado nas gravações, nem da primeira e nem de boa parte da segunda década do século XX. Talvez razões comerciais não permitissem arriscar as ceras com possíveis erros ou com questionamentos nas execuções; ou, até mesmo, por disciplina, os músicos fossem obrigados a executar o que estava na pauta, sem se permitirem qualquer improviso. O que está gravado, salvo raras exceções, é repetitivo e sem nenhuma criatividade de interpretação, apesar de sua indiscutível qualidade musical. As primeiras manifestações de que algo novo estava ocorrendo, em interpretação, foram dadas pelo Choro Carioca, em 1914. Mas só em 1919, nas primeiras gravações individuais de Pixinguinha é que vemos despontar o que sempre se louvou como interpretação criativa do choro, desde as últimas décadas do séc. XIX e nas duas primeiras do século XX, mas que em disco ninguém ouvira.

Os primeiros passos para uma maior importância do improviso aconteceram com as gravações de Pixinguinha e Benedito Lacerda em 1947, nas quais Pixinguinha improvisava sobre a harmonia, criando linhas melódicas paralelas à melodia. A linguagem utilizada por ele derivava das linhas dos violões de sete cordas, ou mesmo dos instrumentos graves de sopro das bandas do começo do século. Ele inaugurou um novo modo de se improvisar, transpondo estas conduções harmônicas para o instrumento de sopro.

Todas as características que descrevemos até aqui em relação à performance dos grupos de choro tradicional, estabelecidas nas primeiras décadas do século XX, podem ser verificadas na gravação de 1967 feita por Jacob do Bandolim. O grupo executa a peça com os instrumentos tradicionais, e estes desempenham as funções como descritas anteriormente. A improvisação também é realizada, em alguma extensão, como variações melódicas do tema.

Passaremos agora à análise do choro *Murmurando*<sup>9</sup> executado pelo Trio Corrente, fazendo, primeiramente, uma breve introdução das características timbrísticas, formais, harmônicas e melódicas.

**Instrumentação:** Piano, Contrabaixo e Bateria. O piano incorporou-se aos grupos de choro um pouco mais tarde, mas não podemos dizer que é incomum. A percussão, nos grupos tradicionais, também não costumava ser feita pela bateria, e sim pelo pandeiro. O baixo de um grupo tradicional normalmente é feito pelo violão de 7 cordas.

**Forma:** Segue o padrão da composição original: ABBACCA e coda. A diferença é o modo como elas são expostas, ou seja, a apresentação dos temas A e B iniciais são feitas pelo piano e o contrabaixo em uma espécie de contraponto. Nesta seção, a bateria reforça quase o tempo todo o ritmo feito pelo contrabaixo, complementando ainda com outros ritmos, porém, sem uma “levada” constante. Substituindo a reexposição dos temas, ouvimos um solo de bateria



acompanhado da linha do contrabaixo do início do arranjo, desta vez executada em uníssono pelo piano e o contrabaixo.

**Harmonia:** Na apresentação dos temas A e B, o contrabaixo apresenta uma linha que desenha a harmonia muito próxima do original. Observamos grande número de fundamentais e terças ao longo desta linha, além de arpejos dos acordes. Ouvimos na repetição do tema A que a harmonia possui um maior grau de alteração. Vale destacar o uso das dominantes com quinta aumentada, e também com 13 e b9, que não há na composição original.

**Melodia:** A apresentação dos temas é sempre feita com muitas variações rítmicas e melódicas, com alto grau de afastamento em relação à melodia original.

**Características da performance:** A seguir, dividiremos as características inerentes à performance em dois principais aspectos: a função dos instrumentos e a improvisação.

Em relação à função dos instrumentos, podemos observar que em todo o início da peça o piano faz a melodia com um contracanto do contrabaixo. A bateria toca de uma forma bem solta, sem “levada” de choro, quase todo tempo dobrando o ritmo do baixo, em alguns casos complementando. Esse é um modo inovador de tratamento da parte rítmica. Transcrevemos o trecho abaixo:

The musical score consists of seven systems, each with a piano (Piano) and bass (Baixo) part. The piano part is written in treble clef and the bass part in bass clef. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score includes various chords and rhythmic markings such as triplets and accents. The measures are numbered 1, 6, 11, 16, 21, 26, and 30.

Exemplo 2: Parte A-Melodia e contraponto do baixo

Na reexposição do tema A (c. 65), e no tema C, com repetição, a bateria passa a executar o que denominamos de “levada” de choro. Neste momento, o arranjo toma um rumo mais perto do tradicional, até mesmo a parte melódica aparece próxima da melodia original, tocada sem o contracanto do baixo, que faz somente o acompanhamento.

Em relação à improvisação, observa-se que o piano improvisa na repetição do tema C, em Ré Maior. Este solo apresenta células rítmicas típicas do choro, mas, revelam também, pelo uso de antecipações (c. 9, 10, 11, 25), características comuns ao samba. Observamos em

algumas frases (c. 1, 2 e 3, c. 18 e 19) um desenvolvimento motivico que assinalamos no exemplo. A maioria das frases é construída sobre arpejos simples dos acordes (1/3/5/7); apenas nos compassos 15, 16 e 17, onde há uma sequência harmônica cromática descendente, se desenvolvem frases utilizando as extensões dos acordes (9/11/13).

Exemplo 3: Improvisação do piano- Parte C

Para finalizar, temos um improviso da bateria acompanhado pelo baixo e piano em uníssonos, estes fazendo exatamente o contraponto executado pelo baixo no início da música. Nesta parte notamos um timbre diferente do tradicional, além do improviso da bateria, que não é comum nos arranjos de choro.

Observamos neste arranjo diversas modificações, tanto no aspecto formal, melódico, harmônico, timbrístico como também nas funções dos instrumentos e na improvisação.

A função dos instrumentos no grupo não se limita aos padrões tradicionais, como da gravação de 1967. A melodia é distribuída pelos instrumentos, ou seja, é executada também pelo baixo e pela bateria. O centro é feito principalmente pelo piano, não possui a mesma definição dos grupos típicos. O baixo, não é feito por um violão de 7 cordas, e tem um tratamento variado ao longo do arranjo. O ritmo, não é constante e estável, em algumas seções nem existem conduções.



Quanto à improvisação, vale ressaltar que possui um alto grau de liberdade, com um lugar específico para ela, característica inovadora para o gênero. A improvisação feita no grupo do Jacob seguia os padrões de variação da melodia, sem se afastar muito dos temas.

Percebemos que as características que identificam um gênero não são estáticas, quer dizer, eles têm a capacidade de transformação, de ampliação, e ainda de se relacionar entre si. Os territórios onde se situam são passíveis de mudanças, as fronteiras que delimitam seus territórios são dinâmicas, e esse dinamismo acontece tanto dentro dos gêneros quanto entre eles. Podemos dizer que os limites destes territórios são sempre tênues.

Se pensarmos no modelo tradicional, como sendo o território central, limitado, que se formou e consolidou a partir de procedimentos repetitivos em praticamente todo o século XX, percebemos, nesta peça, um importante grau de distanciamento deste centro, e uma consequente expansão do gênero. Consideramos que as mudanças mais expressivas dizem respeito à interpretação e a improvisação, sendo este último um procedimento relevante e essencial nas gravações atuais. Entendemos que esta performance representa uma tendência contemporânea dentro do gênero choro e contribui efetivamente para sua transformação.

### Referências:

FRANCESCHI, Humberto Moraes. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Petrobrás/Sarapuí/Biscoito Fino, 2002.

ISENHOUR E GARCIA. *Choro - A Social history of a Brazilian Popular Music*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2005.

SANTOS, Rafael dos. *Análise sobre a execução dos choros para piano solo Canhoto e Manhosamente* de Radamés Gnattali. In *Per Musi*. Belo Horizonte vol.3, 2002, p.5 a 16.

### Notas:

---

<sup>1</sup> A tese do autor, *Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação* tem como foco o estudo dessas questões.

<sup>2</sup> CORRENTE Trio. *Corrente*, M 1021-CB 7898909537 207, Maritaca, 2005. Formado por Edu Ribeiro : Bateria, Fábio Torres : Piano, Paulo Paulelli : Baixo

<sup>3</sup> <http://www.youtube.com/watch?v=BKpL7GeXZhU>. Entre esta gravação e a do *Trio Corrente* houve diversas outras, porém, sem mudanças substanciais, não merecendo aqui nenhuma análise minuciosa. Em nossa tese estudamos detalhadamente diversos choros contemporâneos e o caminho trilhado pelo gênero até este momento.

<sup>4</sup> A gravação mecânica iniciou-se no Brasil por volta de 1902 por Fred Figner na Casa Edison, somente em 1927 as gravações passaram a ser elétricas.

<sup>5</sup> Nome dado ao típico agrupamento do choro tradicional.



<sup>6</sup> Isenhour/Garcia (2005, p.5)

<sup>7</sup> Recentemente, passaram-se a utilizar cordas de náilon, empregando técnica e sonoridade semelhantes ao do violão clássico.

<sup>8</sup> Podemos dizer, que estas conduções denominadas “baixaria”, tão características do choro, aparecem em algumas composições como frases obrigatórias, criadas originalmente pelo próprio autor, ou ainda consagradas pelas gravações ou arranjos, porém, existem também as frases improvisadas, iniciando ou finalizando as partes, preparando as modulações, ou ainda nas pausas da melodia.

<sup>9</sup> O autor recomenda, para uma melhor compreensão da análise, a audição do tema, em CD citado em nota anterior.