



Os grupos de choro dos anos 90 no Rio de Janeiro; suas re-leituras dos grandes clássicos e inter-relações entre gêneros musicais

COMUNICAÇÃO

Sheila Zagury

Resumo: A proposta aqui apresentada procura descrever a 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. Esta investigação culminou em tese de Doutorado, defendida e aprovada em 2014. O presente trabalho proporcionou o levantamento e discussão de variadas questões acerca de de representações como tradição e ruptura, identidade nacional e os conceitos de gênero e estilo musicais.

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 the investigation about choro groups from Rio de Janeiro, at the nineties in the XX century. Those groups are dealing with choro and brought contributions such as changes in this genre's repertoire as also possible interrelations with other musical genres. This investigation has led to a Doctorate Thesis in Music. The research has provided the discussion of several issues, such as the representations on tradition and rupture, national identity and the meanings of musical style and genre.

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

1. Introdução e Contexto:

Esta proposta pretende relatar resumidamente a pesquisa sobre 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 algumas etapas. Ary Vasconcelos (1984) em seu *Carinhoso, Etc (História e Inventário do Choro)* vai denominar algumas como “fases de ouro”, que se mesclariam com alguns momentos de declínio. 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 (2005), 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.

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, o que traz uma variedade maior de gêneros musicais do que o encontrado no repertório usual que envolve o choro.

Listamos diversos conjuntos musicais que surgiram nesta época no Rio de Janeiro e também outros projetos com essas características, como o espetáculo “Mulheres em Pixinguinha” (com Daniela Spielmann, Neti Spzilman e a autora do presente texto) e “Pixinguinha e Bach”, com Mario Sève e Marcelo Fagerlande. Para termos uma visão mais acurada do nosso objeto de pesquisa, selecionamos quatro grupos: Água de Moringa, Rabo de Lagartixa, Tira a Poeira e Trio Madeira Brasil.

Tivemos como objetivos principais desta pesquisa os seguintes aspectos: demonstrar a existência de uma abordagem distinta para o fazer musical do choro através as propostas destes novos conjuntos, pensando que esta abordagem começa a se estruturar a partir dos anos 1970 e estabelecer e discutir a inter-relação e as correspondências entre gêneros musicais diversos, como elas ocorrem e as suas conseqüências neste fazer musical.

Para gerarmos um cenário para o nosso objeto de pesquisa, propusemos algumas linhas de contextualização além de um histórico resumido do choro. Um compêndio foi elaborado com os variados significados relacionados à música da palavra “choro”: ele é gênero musical, maneira de se interpretar obras musicais, o nome dado para o encontro de músicos para se executar e ouvir choro e até o conjunto que executa esse repertório. Essas definições estão documentadas em vários textos sobre o assunto, entre teses, dissertações, entrevistas e livros. Algumas permanecem sendo usadas pelo senso comum, até o presente momento.

Podemos observar que Henrique Cazes (1998) e Tâmara Elena Livingston-Isenhour e Thomas G. Caracas Garcia (2005) buscam abordar o choro enquanto estilo e gênero musicais. Também vemos no livro de Alexandre Gonçalves Pinto (2009) a colocação do choro enquanto estilo e gênero em vários relatos: “Callado não era só músico para tocar de primeira vista como também para compor qualquer choro de improviso (PINTO, 2009:12); “Chiquinha (Gonzaga) era de uma educação finíssima (...). Quando pedia-se para tocar um choro, não se fazia de rogada...” (PINTO, 2009: 42). Pensamos então ser pertinente também uma discussão tratando de gênero e estilo musical, o que faremos resumidamente a seguir.

Selecionamos portanto as considerações de dois autores. Em relação a gênero musical, tomamos então a reflexão detida que Franco Fabbri (1985) faz em seu artigo *A Theory of Musical Genres: Two Applications*. Inicialmente ele define gênero musical como “um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) cujo caminho é governado por um conjunto definido de regras socialmente aceitas” (FABBRI, 1985:1)⁴. Assim, para o autor, fica evidenciado a importância dos atores sociais nessa definição de gênero, na construção deste e das normas que o irão reger. Neste ponto do trabalho, levantamos a questão da construção e consolidação do gênero musical choro, através do trabalho de Gabriel Rezende. O autor, entre outras reflexões, aponta Jacob do Bandolim



como um dos consolidadores do choro enquanto gênero, e também como um dos construtores da tradição musical que viria a cercar o choro posteriormente:

Por um lado, podemos observar que o processo de construção da tradição do choro acompanha um processo de supervalorização da música como seu aspecto fundamental (...). No caso específico do choro, podemos destacar uma série de elementos que são cristalizados para comporem a tradição: um núcleo instrumental, uma função própria para cada instrumento, padrões melódicos e harmônicos, uma sonoridade específica, um repertório característico, uma situação típica para o evento, etc. Esse processo de formalização e ritualização incide sobre uma situação musical pertencente a um passado idealizado e, portanto, desenvolve-se paralelamente uma necessidade de recuperação e conservação desse passado. (REZENDE, 2009, p. 8)

Já Leonard Meyer (1956) traz uma análise apurada a respeito de estilo musical. Ele define estilo musical como “sistemas mais ou menos complexos de relações sonoras compreendidas e usadas em comum por um grupo de indivíduos.” (MEYER, 1956:45)⁵.

A partir da estruturação deste cenário de contextualizações, descrevemos os quatro conjuntos a partir de suas trajetórias e elaboramos apreciações musicais dos seus trabalhos fonográficos, assim como análises minuciosas de dois arranjos de cada grupo, perfazendo um total de oito. Essas análises foram comparativas, ou seja, partimos de uma análise inicial do que consideramos ser a versão primária⁶, i.e., as partituras lavradas pelos autores, os registros em fonograma dos compositores das obras e/ou as gravações mais antigas que pudemos encontrar. Como esta é uma pesquisa em Práticas Interpretativas, buscamos também uma inserção do trabalho musical da autora durante o período abordado.

2. As análises musicais:

Através do resultado das apreciações e análises, identificamos diversos procedimentos musicais usados nos arranjos gravadas pelos grupos estudados. Procuramos então listar tais recursos: rearmonização (uso de notas-pedal, acréscimo de notas de tensão ou complementares, adição ou substituição de acordes) utilização de texturas pouco comuns à prática do choro (emprego de instrumentos de tessitura médio-grave nas melodias principais, melodias principais sendo executadas por mais de um instrumento com divisão destas frase a frase, linhas melódicas em movimentos contrários em intenso uso de cromatismo, dobramentos em uníssono, 8^{as} e 3^{as} paralelas, utilização de efeitos como pedais

de *reverb* e *delay* e ambiência sonora), modificações em termos de métrica (compassos alternados), rítmica e forma (tanto em relação à grandes estruturas como seções quanto a pequenos trechos como frases, membros de frases, citações de trechos ou obras conhecidas, uso de gêneros musicais norte-americanos como *jazz-waltz*, *swing*, *bebop*, acréscimo de interlúdios).

Para ilustrar as afirmações anteriores, apresentamos dois segmentos dos arranjos analisados. Inicialmente, um trecho de “Caminhando”, de Nelson Cavaquinho e Nourival Bahia, onde o arranjo do Tira Poeira apresenta mudanças na rítmica da obra original, trazendo polirritmia e deslocamento do acento, o que causará a sensação de compasso binário composto (a obra original é em compasso binário simples) na melodia principal e polimetria a partir da linha do baixo. Observemos então a linha melódica da obra, de acordo com a versão do compositor e a seguir a proposta do Tira Poeira:



Figura 1: primeiros seis compassos de “Caminhando”, segundo a gravação de Nelson Cavaquinho



A multi-staff musical score for five measures. The staves are labeled: Bandolim, Saxofone Soprano, Violão 6 Cordas, Violão 7 Cordas, and Pandeiro. The score includes triplets, accents, and dynamic markings. The guitar parts (Violão 6 and 7 Cordas) feature a polirhythmic pattern. The Pandeiro part has a triplet in the first measure followed by rests.

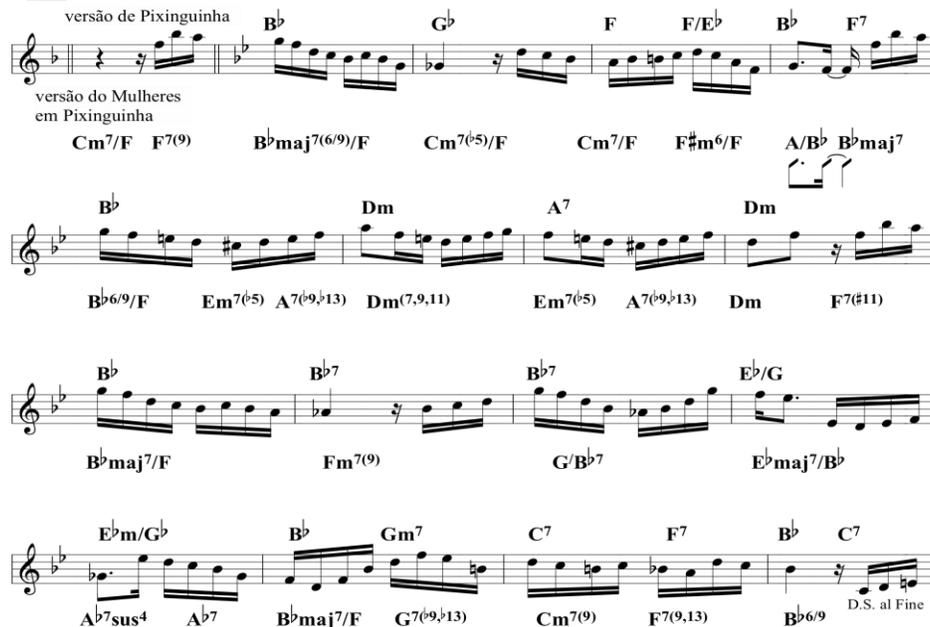
* polirritmia entre os dois violões e a sensação de polimetria entre os violões a melodia e a linha do pandeiro.

Figura 2: primeiros cinco compassos da seção A de “Caminhando”, na versão do Tira Poeira.

Em “Cheguei” de Pixinguinha e Benedito Lacerda, observamos a rearmonização proposta pelo Mulheres em Pixinguinha⁷ na seção C da obra, em comparação à harmonia proposta pelos compositores, como vemos no exemplo abaixo:

[C]

versão de Pixinguinha



versão do Mulheres em Pixinguinha

Cm⁷/F **F⁷(9)** **B^bmaj⁷(6/9)/F** **Cm⁷(6/5)/F** **Cm⁷/F** **F[#]m⁶/F** **A/B^b** **B^bmaj⁷**

B^b **Dm** **A⁷** **Dm**

B^b6/9/F **Em⁷(6/5)** **A⁷(9,^b13)** **Dm(7,9,11)** **Em⁷(6/5)** **A⁷(9,^b13)** **Dm** **F⁷(#11)**

B^b **B^b7** **B^b7** **E^b/G**

B^bmaj⁷/F **Fm⁷(9)** **G^b7** **E^bmaj⁷/B^b**

E^bm/G^b **B^b** **Gm⁷** **C⁷** **F⁷** **B^b** **C⁷**

A^b7sus⁴ **A^b7** **B^bmaj⁷/F** **G⁷(9,^b13)** **Cm⁷(9)** **F⁷(9,13)** **B^b6/9** **D.S. al Fine**

Figura 3: seção C, com a harmonia do compositor e a proposta pelo arranjo do projeto Mulheres em Pixinguinha

Ao analisarmos a produção fonográfica dos grupos estudados verificamos que eles não se ativeram somente ao repertório do universo do choro (polcas, choros, maxixes, valsas) e perpassaram por outros gêneros musicais, tanto em seus arranjos quanto em relação à escolha de obras não pertencentes ao choro e seus entornos. Parte da discografia contempla obras da música erudita, do jazz e do rock como a *Melodia Sentimental* de Villa-Lobos (no CD *Rabo de Lagartixa*), *Valsa Venezuelana n° 3* de Antonio Lauro (no CD *Trio Madeira Brasil*) e “Eleanor Rigby”, de John Lennon e Paul McCartney (no CD *Feijoada Completa*).

Os exemplos dos procedimentos musicais aqui resumidamente demonstrados em conjunto com as apreciações dos fonogramas nos aponta para os formatos que esses atores se voltam para o seu fazer musical, ou seja, como cada um deles se apropriou de diversos universos, gerando maneiras de hibridação⁸ entre os variados mundos musicais que se mostram dentro de cada projeto investigado. Essas apropriações, contudo, trouxeram



outras discussões como a própria identificação de tais conjuntos como grupos de choro e questões que giram em seu entorno: tradição, ruptura, estilo, gênero, representações.

Para colaborar com esses questionamentos, trouxemos alguns autores que se preocuparam com a representação que é construída para o que compreendemos como “grupo de choro”. Como coloca Claudia Góes (2007), uma série de práticas sociais como as rodas de choro e/ou samba e os locais de preservação de memória vão contribuir para a formação e consolidação dessas representações⁹ ligadas a esses gêneros. Outro dado importante é a relação que essas representações travam com a questão da identidade nacional. Vianna (1995) vem relatar como se deu a apropriação do samba pelos intelectuais e pelo Estado, no decurso do século XX. Napolitano (2005) corrobora esta reflexão e Hershmann e Trotta (2007) aproximam o choro destas considerações, quando demonstram a ligação deste com o samba.

Enquanto representação, os conjuntos analisados fogem à perspectiva do que se entende por grupo de choro. Contudo, como alguns elementos do choro são mantidos (por exemplo, a presença do violão de 7 cordas em todos os quatro grupos que analisamos) a dúvida permanece. O que nos traz novamente às primeiras considerações a respeito do significado de choro, que atualmente abrange grupo, festa, gênero e estilo.

3. Considerações Finais:

Os grupos que aqui pesquisamos são identificados como grupos de choro, pelos seus membros e por alguns atores que transitam neste universo. Constatamos que parte desta representação se dá pela sua maneira de tocar, ou seja, pelo seu estilo “choroso” de interpretar e arranjar obras musicais. O choro então aqui toma o significado de estilo conforme discutido por vários autores, como já descrito anteriormente.

Os processos de hibridação que aparecem nos arranjos desses grupos foram levantados, como as alterações nas formas e na rítmica das obras, o formato de rearmonização e o uso de texturas pouco comuns ao fazer musical ligado ao choro. Como coloca Canclini (2008), esses processos podem ocorrer de forma espontânea ou a partir de um indivíduo ou grupo. No caso, pensamos que os dois processos se deram em graus diversos. Vários dos componentes destes conjuntos vêm de um histórico acadêmico ligado



ao estudo da música erudita, que se contrapõe com as práticas informais relacionadas com a música popular que todos também tiveram contato, em rodas de samba e choro.

Podemos considerar que esses conjuntos buscaram outros mundos musicais além do universo dado, trazendo processos de hibridação com outros gêneros no âmbito de seus arranjos, instrumentação e indo além nas interações ao optar por enveredar em outros repertórios, fugindo da expectativa que se tem de um grupo de choro. Contudo, esses processos não são novos e aparecem sempre de maneira mais dinâmica embora lenta e gradativa do que as representações mais consolidadas nos fazem ver. Ao final, pensamos que o “estilo choro” prevalece, não só amolecendo as polcas mas os outros mundos e olhares.

Referências:

- Livros:

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

CAZES, Henrique: *Choro, do Quintal ao Municipal*. São Paulo, Editora 34, 1998.

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

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

MEYER, Leonard. *Emotion and Meaning in Music*. London e Chicago, The University of Chicago Press, Ltd., 1956.

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

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

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

PINTO, Alexandre Gonçalves: *O Choro; Reminiscências dos Chorões Antigos*. Rio de Janeiro, Ed. FUNARTE, 2009 (MPB reedições).



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

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

- Dissertações ou Teses:

GOES, Claudia: *Comunicação e Música; A (re) invenção da tradição do samba e do choro no circuito cultural da Lapa*. Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicação da UFRJ, Rio de Janeiro, 2007.

- Artigos:

FABBRI, Franco: *A Theory of Musical Genres: Two Applications*. In: *Popular Music Perspectives*, Ed. D. Horn and P. Tagg; Göteborg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music, 1981, p. 52-81.

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.

REZENDE, Gabriel S. S. Lima: *O Choro: Caminhos e Sentidos da Tradição*. In: ANPUH – XXV SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA. Fortaleza, 2009. Disponível em <http://anpuh.org/anais/?p=14887>. Último acesso em 08/01/2014.

- Partitura manuscrita

TIRA POEIRA (grupo): *Transcrição do arranjo de Caminhando* (composição de Nelson Cavaquinho e Nourival Batista). Registro usando o software musical Encore, 2012 (circa). Partitura manuscrita.

SPIELMANN, Daniela e ZAGURY, Sheila: *Transcrição do arranjo de Cheguei* (composição de Pixinguinha e Benedito Lacerda). Registro usando o software musical Encore, 2013 (circa). Partitura manuscrita.

- Gravação em CD ou em vídeo

FEIJOADA COMPLETA. Diversos compositores. Intérpretes: grupo Tira Poeira e convidados. Biscoito Fino, 2008, CD BF 827.

MULHERES EM PIXINGUINHA: compositores: Pixinguinha e demais parceiros. Intérpretes: grupo Mulheres em Pixinguinha e convidados. CPC-Umes, 1999, CD CPC 020.



NELSON CAVAQUINHO: compositores: Nelson Cavaquinho e demais parceiros.
Intérpretes: Nelson Cavaquinho e convidados. Odeon, 1973, LP SMOFB 3809

O PAPAGAIO DO MOLEQUE: obras de Heitor Villa-Lobos. Intérpretes: grupo Rabo de Lagartixa. Biscoito Fino, 2009. CD BF937

SÉRIE DEPOIMENTOS, VOL. 2: diversos compositores. Intérpretes: Radamés Gnattali e seu sexteto. Odeon, 1975. LP SMOFB 3879.

TIRA POEIRA: diversos compositores. Intérpretes: grupo Tira Poeira. Biscoito Fino, 2003, CD BF 535.

TRIO MADEIRA BRASIL: diversos compositores. Intérpretes: grupo Trio Madeira Brasil. Produção independente, 1998, TMB – 98.

¹NOTAS:

¹ Este é o objeto de estudo da tese de Doutorado em Música defendida e aprovada em 2014.

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 Tradução nossa.

⁵ Idem.

⁶ As obras analisadas na pesquisa foram as seguintes: “Caminhando” de Nelson Cavaquinho e Nourival Bahia (arranjos do autor para o LP *Nelson Cavaquinho* e o CD *Tira Poeira*); “Veracruz”, de Milton Nascimento e Milton Borges (arranjos para o LP *Courage* e do CD *Feijoada Completa*, do Tira Poeira); “Batuque”, de Ernesto Nazareth (partitura original do compositor e o arranjo e fonograma do CD *Água de Moringa*); “Sensível”, de Pixinguinha (arranjo do grupo Época de Ouro para o LP *Conjunto Época de Ouro interpreta Pixinguinha e Benedito Lacerda* e o CD *Inéditas de Pixinguinha*, do Água de Moringa); “Valsa Venezuelana nº 3”, de Antonio Lauro (partitura original do compositor e o arranjo e fonograma do CD *Trio Madeira Brasil*), “Assanhado” de Jacob do Bandolim (arranjo para o LP *Chorinhos e Chorões* e o CD *Trio Madeira Brasil e Convidados*); “Arrasta-Pé”, de Waldir Azevedo (arranjo para o LP *Waldir Azevedo* e o CD *Rabo de Lagartixa*); “Lenda do Caboclo”, de Heitor Villa-Lobos (partitura original do compositor e o arranjo e fonograma do CD *Papagaio do Moleque*).

⁷ O espetáculo *Mulheres em Pixinguinha* é um projeto em que a autora deste texto participa como arranjadora e intérprete.

⁸ A noção de hibridação nos é dado por Nestor Canclini (2008) em seu *Culturas Híbridas*, 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.

⁹ O conceito de representação vem através do trabalho de Roger Chartier, que nos diz: “as representações do mundo social assim construídas, embora aspirem a universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são



sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam. Dai, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza.” (CHARTIER, 1990: 17)