Mediações harmônicas no Choro: as propostas das re-leituras dos grandes clássicos trazidas por grupos instrumentais dos anos 90 no Rio de Janeiro

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: MÚSICA POPULAR

Sheila Zagury
sheilazag@gmail.com

Resumo: A proposta aqui apresentada procura descrever as mudanças harmônicas feitas por alguns grupos que surgiram no Rio de Janeiro na década de 1990 que trabalharam com o universo do choro. Essas mudanças se caracterizam por trazer rearmonizações para obras consideradas clássicas do repertório do choro. Esses resultados em conjunto com outros aspectos proporcionaram o levantamento e discussão de variadas questões acerca de representações como tradição e ruptura e os conceitos de gênero e estilo musicais.

Palavras-chave: Choro. Harmonia e rearmonização. Tradição e ruptura. Representação.

Harmonic Mediations in Choro: the proposals of re-interpretation of great Choro standarts made by musical groups from the 90's in Rio de Janeiro

Abtract: The current article describes the harmonic changes made by Choro groups based in Rio de Janeiro in the 90's. The re-harmonization of compositions considered as Choro standards, in addition to other aspects, has triggered the discussion of several issues, such as the representations of tradition and rupture, the national identity and the concepts of musical style and genre.

Keywords: Choro. Arrangement. Tradition and rupture. Representation.

1. Introdução e Contexto:

Esta proposta pretende relatar um aspecto das resultantes obtidas a partir da 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 performance[1]. Analisaremos aqui mais detidamente as propostas de mudanças harmônicas para algumas das obras do universo do choro que foram registradas fonograficamente. Através deste aspecto, buscaremos refletir a respeito das possíveis mediações[2] e questionamentos que tais procedimentos possam trazer.

De acordo com vários pesquisadores, obervamos que o choro se consolidou como prática e gênero musical popular urbano ao longo da primeira metade do século XX. Neste período se delimitam os parâmetros que vêm a estabelecer o choro enquanto gênero musical e

definem o que ficou conhecido posteriormente por "choro tradicional"[3]. Gabriel Rezende destaca, em sua tese de doutorado, a presença de Pixinguinha e Jacob do Bandolim como importantes atores nesta questão. Em especial Jacob: "Foi ele que, tanto com o instrumento na mão quanto vasculhando bibliotecas colecionando partituras, discos etc., travou as maiores batalhas na defesa da 'verdadeira tradição' do choro" (Rezende:2014:41). Para o pesquisador, Jacob colaborou intensamente para que as representações[4] acerca do choro se consolidassem, tanto como em relação ao gênero quanto ao fazer musical, o tipo de grupo que seria o considerado ideal para a interpretação do choro e dos outros gêneros musicais que gravitam neste universo, assim como o resgate das reuniões em que se tocavam esses repertórios, as rodas de choro. Tais representações se consolidam e permeiam o mundo do choro, até o presente momento.

Na década de 1970, aparecem algumas rupturas com estas representações, juntamente com a dita "revitalização" do choro, após um pequeno declínio do gênero entre os anos 1950 e 1960[5]. Grupos musicais e artistas como o Nó em Pingo D'Agua e Radamés Gnattali começam a trabalhar com o choro trazendo diferentes abordagens musicais para o mesmo, propondo mudanças na maneira de compor/arranjar e interpretar este gênero e outros que permeiam este universo musical.

Nos anos de 1990, como numa continuidade a essa ruptura proposta em 1970, surgiram no Rio de Janeiro vários conjuntos instrumentais com uma formação bem diversa. 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), "Pixinguinha e Bach", com Mario Sève e Marcelo Fagerlande e três projetos de Henrique Cazes: "Beatles n' Choro", "Pixinguinha de Bolso", "EletroPixinguinha XXI". Dentre estes, destacamos quatro grupos: Água de Moringa, Rabo de Lagartixa, Tira a Poeira e Trio Madeira Brasil.

Tivemos como objetivos principais da investigação 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 o presente trabalho, investigaremos um dos procedimentos propostos para essas abordagens para o universo do choro, que são as mudanças harmônicas para obras consolidadas dentro do universo do choro.

2. Análises harmônicas e algumas reflexões:

Através do resultado das apreciações e análises dos arranjos gravadas pelos grupos estudados, identificamos diversos procedimentos musicais que buscam mudanças para o fazer musical no universo do choro. Dentre estes, vamos nos deter nos recursos utilizados em relação à harmonia ou melhor dito, à rearmonização[6] nos arranjos das obras de compositores. Listamos os seguintes: uso de notas-pedal, acréscimo de notas de tensão ou complementares, adição ou substituição de acordes. As mudanças em relação à harmonia podem influenciar nos recursos ligados à textura como linhas melódicas em movimentos contrários com intenso uso de cromatismo, dobramentos em 4as e/ou 5as paralelas.

Para ilustrar as afirmações anteriores, apresentamos alguns segmentos dos arranjos analisados. Inicialmente, observaremos um trecho do arranjo para “Assanhado”, de Jacob do Bandolim, elaborado por José Paulo Becker, do Trio Madeira Brasil:

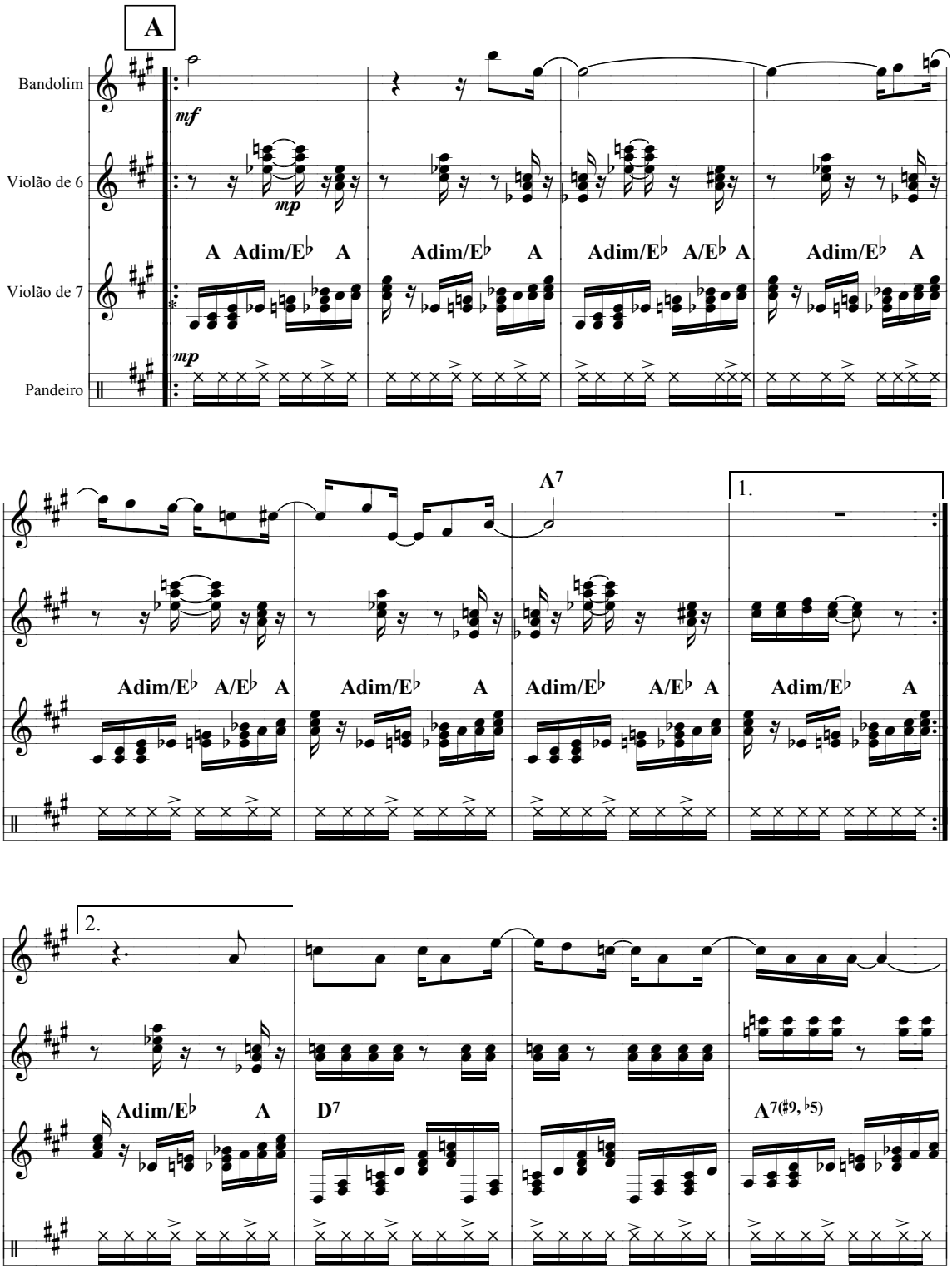
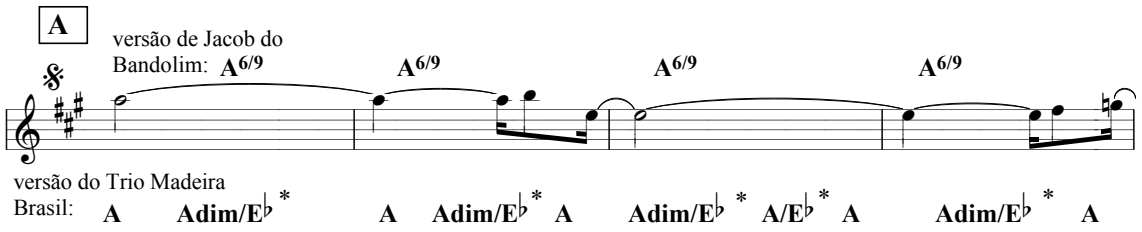


Figura 1: “Assanhado”, seção A, com a harmonização proposta pelo arranjo de José Paulo Becker.

Se comparmos a rearmonização de Becker com a da gravação de Jacob, podemos ver o acréscimo de notas ornamentais ou de tensão[7] nos acordes, bem como uso de poliacordes. Vejamos no detalhe abaixo:



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

Figura 2: "Assanhado", quatro compassos iniciais da seção A, com a harmonização de Jacob do Bandolim e a rearmonização de José Paulo Becker.

Atentemos para este segundo exemplo com a harmonia da gravação do conjunto Época de Ouro e a rearmonização de Josimar Carneiro, do Água de Moringa para a valsa "Sensível" de Pixinguinha:

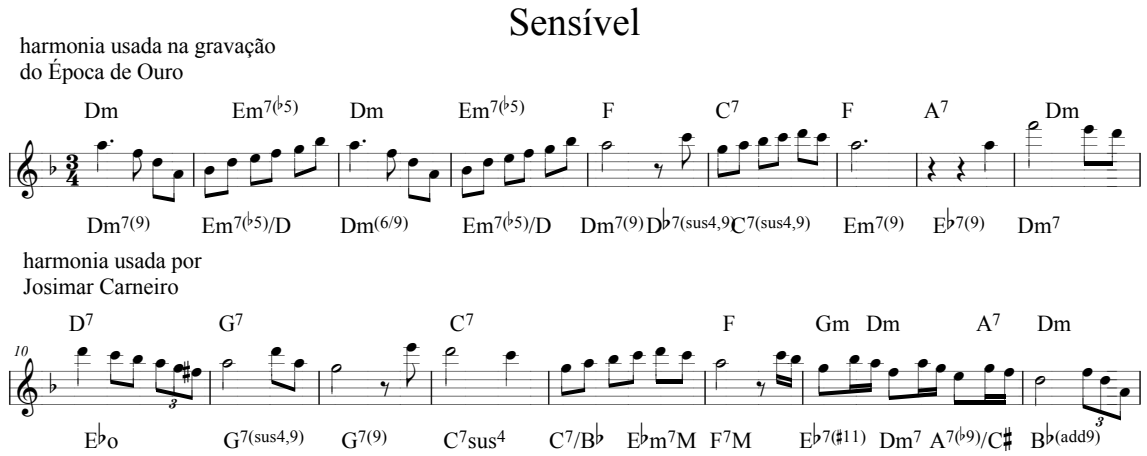


Figura 3: "Sensível", trecho da seção A, com a harmonização da gravação do Época de Ouro e a rearmonização de Josimar Carneiro.

Na rearmonização de Carneiro, notamos a presença de nota-pedal no baixo (tônica), acréscimo de notas de tensão, adição e substuição de acordes.

As mudanças até aqui apresentadas trazem diferentes cores para a paleta harmônica das obras; no caso da rearmonização para "Assanhado" não temos nenhuma alteração de função harmônica. Entretanto, no arranjo de "Sensível" a troca de uma acorde

ao final do trecho que selecionamos altera a cadência deste, de autêntica para deceptiva. Vejamos também o exemplo de substituição de acordes na coda do arranjo de Marcílio Lopes (grupo Água de Moringa) para "Turbilhão de Beijos", de Ernesto Nazareth:

Coda, com a harmonia usada por Marcílio Lopes

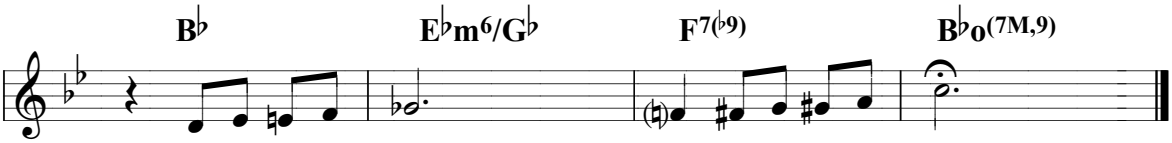


Figura 4: "Turbilhão de Beijos", coda do arranjo de Marcício Lopes.

A coda acima não está presente na partitura original de Nazareth[8], ela foi um acréscimo do arranjo. Ela reproduz os quatro primeiros compassos da obra. No quarto compasso, onde temos a nota Dó, no original temos um acorde de Tônica em tríade, terminando esta frase com uma cadência conclusiva. No arranjo de Lopes o acorde é diminuto[9] com notas de tensão proporcionando maior dissonância ainda. Esse acorde nos proporciona uma finalização pouco comum, como uma cadência à Dominante meio disfarçada pelo baixo em Tônica, trazendo ao mesmo tempo a suspensão e um relativo repouso (nos aludindo ao acorde de sobretônica) para o ouvinte ou leitor fazer sua interpretação subjetiva de resolução ou não...

3. Considerações finais:

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 nº 3" de Antonio Lauro (no CD *Trio Madeira Brasil*) e "Eleanor Rigby", de John Lennon e Paul McCartney (no CD *Feijoada Completa*).

Esse ponto pode nos mostrar de interesse para as escolhas de rearmonização dos arranjadores dos conjuntos que investigamos. Para a feitura de seus trabalhos fonográficos, esses grupos tiveram bastante liberdade para a escolha de repertório e de elaboração dos seus

arranjos. Pelo depoimento de Caio Márcio (do conjunto Tira Poeira), vemos havia grande diversidade e liberdade na escolha do repertório e do fazer musical:

> ... a gente queria fazer uma coisa que tivesse ... que fosse choro, mas que tivesse um pouco da bagagem de cada um (...). O Samuel tinha... tido a vivência de tocar choro, mas de tocar jazz também (...). Eu tinha também estudado um pouco de jazz. (...) E aí o Fábio, que tinha a coisa do flamenco (...) Então, a gente começou a fazer um som que misturava tudo, entendeu, a gente não tinha preconceito nenhum, era tudo meio misturado e desorganizado, de certa forma. (Caio Marcio, 2010, em entrevista a autora).

Os exemplos dos procedimentos musicais aqui resumidamente demonstrados nos aporta para os formatos que esses atores se voltam para o seu fazer musical; ou seja, como cada um deles se apropriou de diversos universos, 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.

Como dito anteriormente por Rezende sobre a representação consolidada do choro, vemos que esta nos traz formatos que fariam com que os grupos aqui investigados se afastem dela. Os procedimentos de mudanças harmônicas colaboram para este dito afastamento, posto que não há uma "fidelidade harmônica" na elaboração dos arranjos, posto que em vários arranjos, os grupos procuram modificar a harmonia chamada "original".

Podemos refletir sobre o uso de tais procedimentos harmônicos como uma das práticas destes mediadores entre o choro e os outros gêneros musicais abordados por estes atores. Para Williams (1979), a mediação tem como significado predominante "o ato de intercessão, reconciliação ou interpretação entre adversários ou estranhos (...) ser um conceito de conciliação entre opostos, dentro de uma totalidade" (Williams, 1979, pág. 98). Apesar deste conceito ter sido refutado pelo próprio autor (mais adiante no texto aqui citado), ele será posteriormente retomado por Martin-Barbero (1997) para sua discussão sobre cultura e hegemonia. Como coloca Luiz Signates (1998), Martin-Barbero - sem propriamente definir mediação enquanto conceito - o trabalhará sob o foco da questão da cultura de massa (povo) em relação às forças de poder atuantes na América Latina (aqui compreendendo América Central e do Sul) e sua atuação hegemônica sobre ela. Signates re-organiza o termo e clarifica as considerações de Martin-Barbero. Sua colocação sobre elas nos esclarece a respeito das posturas dos nossos músicos-agentes mediadores:

> Martín-Barbero faz uso do termo "mediador" e do verbo "mediar" para indicar

> agentes que atuam como seletores de conteúdos e formas de diferentes procedências ou como construtores de nexo em instituições dentro de um lugar social definido (como um bairro), ou no caso específico da literatura folhetinesca, para compreender o herói, um personagem literário de tipo híbrido, ligando sentidos diversos. (SIGNATES, 1998, pág 43)

As escolhas para as mudanças harmônicas propostas nos remetem a outros universos musicais, como o *jazz* (em especial o *bebop* e o *cool jazz*,) e as propostas feitas na música de concerto a partir do final do século XIX. Essas mediações se tornam claras pela fala dos músicos e na elaboração em alguns dos seus arranjos. Elas dentre mais propostas de reconfiguração nos arranjos, fazem conversar gêneros e práticas musicais que a princípio seriam distantes, fugindo da expectativa dita "tradicional" de um grupo de choro, e enveredando para outros mundos e olhares.

Referências:

ÁGUA DE MORINGA: Água de Moringa. Produção independente, 1994, sem nº. C.G.C. CD. 34.525.444/0001-62.
ALMADA, Carlos.Harmonia Funcional. Campinas, Ed. da Unicamp, 2012.
BECKER, José Paulo: *Assanhado*. Manuscrito do arranjo gentilmente cedido pelo autor. Rio de Janeiro, s.d.
CARNEIRO, Josimar: *Sensível.* Manuscrito do arranjo gentilmente cedido pelo autor. Rio de Janeiro, s.d.
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.
CONJUNTO ÉPOCA DE OURO: Conjunto Época de Ouro interpreta Pixinguinha e Benedito Lacerda**.** Continental, 1977, CD, 1-07-405-110.
CURIA, Wilson: *Harmonia Moderna e Improvisação*. São Paulo, Ed. Fermata do Brasil, 1990.
FREITAS, Sergio Paulo Ribeiro de. 2010: *Que acorde ponho aqui? Harmonia, práticas teóricas e o estudo de planos tonais em música popular.* Tese de Doutorado apresentada ao Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas.
GUEST, Ian: *Harmonia, Método Prático, Volume 1*. Rio de Janeiro. Editora Lumiar, 2006.
JACOB DO BANDOLIM: Chorinhos e Chorões. Com o conjunto Jacob e Seu Regional. RCA Victor – 1961 – LP 12", BBL 1138.
LEVINE, Mark: *The Jazz Theory Book*. Sher Music Co, Petaluma (CA-USA), 1995.
LIEBMAN, David: *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody.* Advance Music, Rottenburg, 1991.
LIVINGSTON-ISENHOUR, Tâmara Elena & GARCIA, Thomas G. Caracas: *Choro: a Social History of a Brazilian Popular Music*. Indiana University Press, Indiana, 2005.
LOPES, Marcílio: *Turbilhão de Beijos*. Composição de Ernesto Nazareth. Manuscrito do arranjo gentilmente cedido pelo autor. Rio de Janeiro, s.d.
MARTIN-BARBERO, Jesus: *Dos Meios às Mediações*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ,1997.

MUSICA BRASILIS: site Ernesto Nazareth. Disponível em http://www.ernestonazareth.com.br/. Partitura de Turbilhão de Beijos, disponível em http://www.ernestonazareth.com.br/pdfs/turbilhao_de_beijos.pdf.
NIN, Fábio: Rio de Janeiro, Brasil, 17 de Julho e 04 de Novembro de 2009. Tempo de gravação em mídia MP-3 (Ipod) – 1ª sessão: 2:10 2ª sessão: 36:25; 3ª sessão: 13:57; 4ª sessão: 19:53. Entrevista concedida a XXX. Local: Livraria Prefácio, na Rua Voluntários da Pátria, 39, Botafogo, Rio de Janeiro.
RABO DE LAGARTIXA: Rabo de Lagartixa. Produção independente, 1998. CD ,RDL, 1998.
REZENDE, Gabriel de Souza Sampaio. 2014. *O Problema da Tradição na Trajetória de Jacob do Bandolim: Comentários à História Oficial do Choro*. Tese de Doutorado apresentada à UNICAMP, Campinas, .
SIGNATES, Luiz. 1998. *Estudos sobre o Conceito de Mediação*. In: Novos Olhares, Ano 1, Número 2 ECA/USP - São Paulo.

Sites, blogs e links consultados

SOUZA, Miranda Bartira Tagliari Rodrigues Nunes de. 2009. *O Clube do Choro em São Paulo: Arquivo e Memória da Música Popular na Década de 1970*. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP). São Paulo.
TINÉ, Paulo José de Siqueira: *Harmonia: Fundamentos de Arranjo e Improvisação*. Editora Rondó, São Paulo, 2011.
TIRA POEIRA: Feijoada Completa. Biscoito Fino, 2008, CD, BF 827.
TIRA POEIRA: Tira Poeira. Biscoito Fino, 2003, CD, BF 535.
TRIO MADEIRA BRASIL, LAÉRCIO DE FREITAS, PROVETA E TONINHO FERRAGUTTI: Trio Madeira Brasil e Convidados. MDC/Lua Discos, 2004, CD 7898060832838
TRIO MADEIRA BRASIL: Trio Madeira Brasil. Produção independente, 1998, TMB – 98.
Último acesso em 03/04/2017.
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.
WILLIAMS, Raymond: *Marxismo e Literatura*. Rio de Janeiro, Ed, Zahar, 1979.
ZAGURY, Sheila. 2014. *Os Grupos de Choro dos anos 90 no Rio de Janeiro; suas Re-leituras dos Grandes Clássicos e Inter-Relações entre Gêneros Musicais.* Tese de Doutorado apresentada à UNICAMP, Campinas.

Notas

[1] Este é o objeto de estudo da tese de Doutorado em Música defendida e aprovada em 2014.
[2] Esse termo nos é apresentado por Raymond Willams (1979) e mais adiante por Martin-Barbero (1997) e Luiz Signates(1998). Ele será discutido mais acuradamente ao longo deste texto.
[3] Ver em Cazes (1998), Livingston-Isenhour, & Garcia (2005), Vasconcelos (1984) dentre outros textos sobre a história do choro, e Rezende (2014) em relação ao choro dito tradicional e suas representações.
[4] O conceito de representação vem através do trabalho de Roger Chartier, que nos diz: "as representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à 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)
[5] Ver em Livingston-Isenhour, & Garcia (2005), Souza (2009), Rezende (2014) e Vasconcelos (1984), dentre outros.
[6] Rearmonização (ou reharmonização) é uma definição para a substituição, adição e/ou supressão de acordes ou grupos de acordes de uma obra musical. Geralmente, este procedimento é de ordem estética, por isso é considerado bastante subjetivo. Vários autores que lidam com harmonia voltada para a música popular dedicam parte de seus textos sobre este assunto. Ver em Cúria (1990), Guest (2006), Levine (1995), Liebman (1991), dentre outros.

[7] Acréscimo de notas em acordes, transformando-os em acordes de 5, 6, 7 sons; alguns autores divergem da denominação: notas de tensão, notas adjacentes, extensões harmônicas, complementos, etc. Ver em: Curia (1990), Freitas (2010), Guest (2006, Vol I), Levine (1995) e Tiné (2011), dentre outros.

[8] Esta partitura pode ser encontrada em diversas edições. Para este trabalho, consultamos a partitura elaborada para o site Ernesto Nazareth e encontra-se disponível a partir do link: http://www.ernestonazareth.com.br/pdfs/turbilhao_de_beijos.pdf.

[9] Almada (2012), Guest (2006) e Tiné (2011) classificam essa acorde como diminuto auxiliar e de retardo, respectivamente. Em Tiné, vemos a possibilidade de observá-lo como um acorde de retardo, deixando a resolução para o tempo fraco (o que não acontece no caso deste arranjo). Se pensarmos como um diminuto auxiliar, poderíamos ter a uma cifragem de C#º (no caso C#º(7M,13)/Bb). Contudo, a partitura do arranjador está grafada como Bbº(7M,9) e optamos por não alterar o manuscrito original.