

O improviso no choro: ferramenta da fluência

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO IMPROVISAÇÃO MUSICAL EM SEUS MÚLTIPLOS ASPECTOS

Henrique Leal Cazes

Escola de Música da UFRJ – henriquecazes@terra.com.br

Resumo: Reconhecido historicamente como uma prática musical associada ao choro, o improviso nesse campo se apresentou de forma muito diversa ao longo de 150 anos dessa música. A presente comunicação inventaria essa diversidade de concepções e percepções, inicialmente através de uma mesa redonda imaginária composta por figuras ligadas ao choro como Villa-Lobos, Pixinguinha, Radamés Gnattali, Jacob do Bandolim, etc. e, a partir daí, somando a experiência participante do autor, levanta a hipótese de um ponto em comum entre essas diferentes formas de improvisar: o uso do improviso como ferramenta para a construção da fluência na performance do choro.

Palavras-chave: Choro. Roda de choro. Improviso. Fluência interpretativa.

The Choro Music Improvisation: Fluency Tool

Abstract: Historically recognized as a musical practice associated with choro music, improvisation in this field was presented in a very diverse way throughout 150 years. This communication would invent this diversity of conceptions and perceptions, initially through an imaginary round table composed of figures related to the choro as Villa-Lobos, Pixinguinha, Radamés Gnattali, Jacob do Bandolim, etc. and, from there, adding the participant experience of the author, raises the hypothesis of a point in common between these different ways to improvise: the use of improvisation as a tool for the construction of the fluency in the choro performance.

Keywords: Choro. Roda de choro. Improvisation. Interpretative fluency.

Embora seja um item constantemente citado quando se fala em choro ou em roda de choro, o improviso chorístico costuma ser concebido e percebido de formas muito distintas. Muitas vezes, um aluno que tem experiência em tocar choro chega para o professor e fala:

_ Eu queria aprender a improvisar. Como é que eu faço?

O mais impressionante é que ele já improvisa, apenas não percebe o quanto o está fazendo pois, na maioria das vezes, está preso a uma ideia de improviso no modelo do jazz. Nas palavras de Cliff Korman em seu artigo “A Importância da Improvisação na História do Choro” (2004):

Segundo vários pesquisadores, era implícito que um bom chorão tivesse a capacidade e o domínio da improvisação. As improvisações não eram do tipo geralmente associado ao jazz, no qual o solista usa uma estrutura fixa para gerar melodias novas. No choro, o solista geralmente embelezava ou variava virtuosisticamente a melodia, e os outros músicos improvisavam o contraponto e acompanhamento. Como em qualquer tradição oral, uma maneira de se tocar e um repertório comum se tornaram parte da identidade do choro (KORMAN, 2004, p. 4).

Essa identidade citada por Korman, embora amplamente reconhecida, não tem uma definição muito clara e ao longo dos anos variou bastante. Proponho aqui uma espécie de colagem de depoimentos, uma mesa redonda imaginária com figuras históricas do choro, começando por Heitor Villa-Lobos (1887-1959).

Vem um e toca o tema, e vem o outro e improvisa. No saxofone, eu fazia assim, ó [e cantarolava]. E vem o oficleide e toca um contraponto que é uma maravilha, bem superior a todos os contrapontos clássicos. Isto é o choro. É todo mundo tocando com seu coração, sua liberdade, sem regras, sem nada... a liberdade da arte (VILLA-LOBOS, 1958, palestra no Club de Trois Centres, tradução de Mário de Aratanha, in CAZES, 2012, p.120).

Afirmando para o público que era assim que se fazia choro cinquenta, sessenta anos antes, ou seja, na virada do século XIX para o XX, na fase de florescimento da música dos chorões, Villa certamente exagera ao avaliar os contrapontos dos velhos chorões, mas dá claramente a sua ideia de improviso. Algo que é feito colocando-se a intuição acima das regras, com total liberdade criativa especialmente aplicada aos contrapontos.

Apontado como grande improvisador, Pixinguinha (Alfredo da Rocha Vianna Filho, 1897-1973) colocou em suas respostas, nos dois depoimentos que deu ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, a sua concepção de improviso. No primeiro depoimento de outubro de 1966:

Pixinguinha - O maestro Paulino Sacramento gostou de mim e até aprovou umas bossas que botei por fora.

Hermínio Bello de Carvalho - Mas você seguiu as partituras?

Pixinguinha - Não segui muito porque, você sabe, eu era do choro. Mas o maestro gostou (PIXINGUINHA, 1966, depoimento ao MIS).

No segundo depoimento de abril de 1968, as ideias aparecem um pouco mais detalhadas:

Hermínio Bello de Carvalho - Nas primeiras gravações dos Batutas, havia partes escritas?

Pixinguinha - Não.

Hermínio Bello de Carvalho - Nem partes cifradas?

Pixinguinha - Não, Era Choro.

Hermínio Bello de Carvalho - Quando você começou a escrever as partes?

Pixinguinha - Bem, às vezes eu escrevia parte de violão para o Palmieri, que sabia música. O que nós fazíamos mesmo era ensaiar.

Hermínio Bello de Carvalho - Era na base do improviso?

Pixinguinha - Não. Ensaiado (PIXINGUINHA, 1968, depoimento ao MIS).

A partir desses dois diálogos, podemos deduzir que para Pixinguinha, músico de choro não tocava apenas o que estava escrito, mas acrescentava “umas bossas”. Improviso era algo que não estava escrito, nem havia sido ensaiado. É curioso que o trombonista Zé da Velha (José Alberto Rodrigues Matos, 1942), que ganhou esse apelido ainda na juventude quando tocava com Pixinguinha e a turma da Velha Guarda, descreve uma situação similar em sua iniciação profissional.

Meu pai tocava numa mini orquestra que tinha lá perto de casa. Era um trombone, trompete, sax alto, sax tenor. O trombone era um militar e de vez em quando não podia ir. Eu fazia para ele, só que quando eu ia tocar, e naquela época eu lia melhor, eu fazia o que estava escrito e mais umas outras coisas por fora. Eu já sentia na veia aquilo ali (ZÉ DA VELHA, 2011, depoimento a Henrique Cazes).

Jacob do Bandolim (Jacob Pick Bittencourt, 1918-1969) via no conjunto de procedimentos interpretativos característico do estilo do choro, ou seja, “as bossas”, a própria identidade do bom chorão.

Há dois tipos de chorões. Há o chorão de estante, que eu repudio, que é aquele que bota o papel pra tocar choro e perde a sua característica principal que é a da improvisação. E há o chorão autêntico, verdadeiro, aquele que pode tirar a música pelo papel e depois lhe dar o colorido que bem entender. Este me parece o verdadeiro, o autêntico, o honesto chorão (JACOB DO BANDOLIM, 1967, depoimento ao MIS).

Não por acaso, a mesma expressão “colorido” é usada por outro grande compositor de choro, K-Ximbinho (Sebastião Barros, 1917-1980), ao falar do que admira num solista.

Eu gosto do chorista que apresenta em primeiro lugar a melodia, mas dentro dessa apresentação, mesmo na primeira vez, mesmo dentro da melodia pura, ele demonstre um pouco de colorido, um pouco de bossa [...] (K-XIMBINHO, 1980, encarte do LP “Saudades de um clarinete”, Estúdio Eldorado).

Já Radamés Gnattali (1906-1988), pensava de um outro jeito, fazendo diferenciação entre pequenas variações melódicas e improviso. Perguntado se existia improviso no choro, ele respondeu:

Improviso mesmo, não. O improviso é um solista improvisando sobre um tema dado. A não ser que ele invente na hora um choro, inventando na hora. Agora, isso que eles chamam de improviso aí, não é propriamente um improviso. Eles tocam um choro, qualquer um deles, cada um à sua maneira, mudando uma nota ou outra, mas isso não é improviso (RADAMÉS GNATTALI, 1978, depoimento a Lilian Zarembo).

Radamés exemplificava sua concepção de improviso narrando um fato ocorrido na Rádio Transmissora, no início da década de 1930. Ele estava tocando choro com um grupo e Pixinguinha entrou subitamente no estúdio, pegou o flautim e criou na hora outra melodia e concluía dizendo "isso sim é improviso".

As pequenas alterações de que ele fala, “mudando uma nota ou outra”, são o mesmo que “as bossas que botei por fora” do Pixinguinha ou o "colorido" citado por Jacob e K-Ximbinho. Embora formulasse claramente sua concepção de improviso, quando tocava choro, Radamés mudava “uma nota ou outra”, às vezes muitas delas.

Em 1977, maestro Gaya (Lindolpho Gomes Gaya, 1921-1987), publicou uma carta aberta ao meio musical intitulada “A propósito do choro”. Tratava-se de um manifesto em defesa da liberdade de criação para o músico dessa especialidade, liberdade que Gaya via ameaçada naquele momento pelo patrulhamento tradicionalista.

É importante lembrar que o choro traz consigo, o mesmo elemento que permitiu ao jazz atingir seu grande desenvolvimento: improvisação. Esta é sua grande força. A alegria contagiante de brincar com a música quase como num circo (LINDOLPHO GAYA, na carta “A Propósito do Choro”, 1977, in CAZES, 1998, 1ª Edição, p. 157).

Na Revista da Música Popular aparece um texto que descreve um momento de brincadeira musical em uma roda na casa de Pixinguinha, com o anfitrião criando dificuldade para seu aluno flautista Patapinho.

"André de sapato novo" é um choro cheio de imprevistos, de paradas bruscas, de reinícios, de breques. Quando Pixinguinha pegou um breque, não queria mais largá-lo, não dando chance ao Patapinho de entrar com a flauta. Bem que ele tentava, mas nada. Nós estávamos com a respiração presa, acompanhando o drama da flauta. Perto de mim um velho conhecedor da música popular comentou:

_ Para sair dessa só o Benedito.

Pois foi aí que aconteceu o milagre. Saído não sei de onde, num salto macio, Benedito Lacerda. E arrancou a flauta das mãos de Patapinho que ficou também espantado. Aí não adiantou o Pixinguinha complicar o breque; a flauta entrou na hora exata, obrigando o saxofone a continuar o choro (PÉRSIO MORAIS in Revista da Musica Popular, 1956, Edição n. 14, pag. 739).

Essa brincadeira que se faz nos breques do choro “André de sapato novo” é usual até os dias de hoje. Brincar, surpreender os outros músicos, renovar a comunicação entre os que tocam, continua sendo uma motivação para o improviso.

O que podemos perceber dessa espécie de debate imaginário entre mestres do choro é que não é possível delimitar exatamente onde acaba o estilo e começa o improviso. Os

procedimentos interpretativos característicos vão sendo combinados pelo solista, de forma improvisada e naturalmente, seguindo certas práticas consagradas. Muitas vezes em meio a essas mudanças do tipo: ornamentações de frase, variações de dinâmica, deslocamentos rítmicos, aproximações cromáticas, etc., surge um trecho de melodia nova, que se desenrola por alguns compassos, voltando-se depois ao tecido melódico original. Passa-se da bossa ao improvisado melódico e volta-se a bossa, exercendo-se a liberdade interpretativa que sempre caracterizou o choro. Isso ocorre com os solistas e também com os instrumentos de acompanhamento. O contraponto das baixarias executadas pelos violões, as variações rítmicas que vão sendo propostas pelo cavaquinho ou pelo pandeiro, tudo se mexe, nos planos da verticalidade e da horizontalidade, simultaneamente e de forma às vezes discreta. Tão discreta que muitas vezes não é percebida. Essa não percepção, que abrange até aquele aluno improvisador citado no início do texto, se dá a meu ver por dois motivos. O primeiro é que muitas das "bossas", das mudanças de "uma nota ou outra", de alterações no "colorido" são de fato sutis, às vezes só perceptíveis por ouvidos muito treinados nessa especialidade. O outro motivo é que tudo flui e parece fácil. Não existe aquele gesto de esforço tão valorizado no jazz, em que o solista se contorce, fecha os olhos e chama a atenção para seu momento de improvisação.

A hipótese que proponho e que pode apontar um caminho para a compreensão mais profunda do improviso no choro, avançando sobre os aspectos psicossociais, é que se trata de um **meio** e não um **fim**. O improviso como ferramenta para construir a fluência de comunicação entre os músicos, privilegiando a performance coletiva. O aspecto valorizado é o oposto da performance individual, da valorização de um discurso musical. Paulo Moura (1932-2010), que conviveu com os dois tipos de improvisação dizia preferir a vertente jazzística e se justificava:

É uma coisa mais extrovertida e me dá possibilidade de desenvolver um solo e não ficar apenas dividindo um solo com o compadre aqui, com o amigo aqui e faz você [...]. Eu nunca gostei disso que é característico da roda de choro, diverte-se muito mas não chega a esquentar, não chega a molhar a palheta porque cada um faz um pedacinho (PAULO MOURA, 2005, depoimento para o documentário "Brasileirinho").

A afirmação de Paulo Moura ratifica a diferença de intenção entre os improvisos do choro e do jazz. Esse viés coletivista do improviso no choro vem se fortalecendo desde a década de 1970, quando chegou ao ambiente do choro uma geração de músicos acompanhantes com maior desenvolvimento técnico e conhecimentos de harmonia funcional.

Esses recursos habilitaram os músicos a participar mais ativamente do processo improvisatório, antes restrito aos solistas e contrapontistas.

Aprofundando a hipótese, podemos avaliar que a fluência construída a partir da superposição de vários tipos de improviso, será maior ou menor dependendo de vários fatores. Primeiramente, cabe observar que nem todos os músicos que tocam choro gostam de se expor nessa situação de livre improviso, preferindo uma performance mais disciplinada que, naturalmente, tem como resultado uma menor comunicação entre os músicos e com aqueles que estão assistindo.

Outro fator que pode alterar a prática do improviso é a experiência dos chorões em ação e seu nível de desenvolvimento técnico musical. Menos óbvia, mas igualmente decisiva, é a questão do equilíbrio sonoro entre os vários instrumentos. Quando todos estão se escutando sem dificuldade, o improviso flui mais facilmente, pois a comunicação estará garantida. Quando há um desequilíbrio sonoro, seja ele interno, por excesso de instrumentos acompanhantes ou externo, pela concorrência de barulho ou vozerio, o solista tende a simplificar sua interpretação para não se desconectar da base rítmico-harmônica, e isso acaba sacrificando fortemente a improvisação.

Observando o choro atual, é detectável a adoção de diferentes procedimentos que visam aumentar o espaço para a improvisação. Um deles é aproveitar uma cadência, que normalmente ficou identificada com determinada música a partir de uma gravação consagrada, para estabelecer um ostinato sobre o qual cada músico vai criando algo, um comentário melódico, uma palhetada diferente no cavaquinho, um baixo no violão. Depois de alguns minutos em que todos tiveram o seu momento de improvisar, o solista começa a melodia. Duas músicas muito presentes no repertório atual, incorporaram esse tipo de “introdução”. Os choros “Bole bole” de Jacob do Bandolim e “Chorinho pra você” de Severino Araújo (Severino Araújo de Oliveira, 1917-2012). No primeiro, o espaço de improviso surgiu da repetição da cadência de introdução tirada da gravação original de Jacob: $||:G G(\#5) | G6 G(\#5):||$. No segundo a cadência foi tirada do arranjo da gravação realizada por Paulo Moura em 1983, no LP “Mistura e manda” e o ostinato usado como suporte da improvisação, usa a harmonia: $||:Am Am/G | Dm6/F E7 :||$. Outro caso recente que exemplifica a busca por espaços de improviso é de “O bom filho a casa torna” de Bonfíglio de Oliveira (1894-1940). Esse choro é tocado usualmente em Ré menor, com a segunda parte em Fá maior e a terceira em Ré Maior. Na passagem da primeira para a terceira parte, ou seja, na mudança de tonalidade de Ré menor para a de Ré maior, incorporou-se um ostinato com os

acordes de tônica e dominante da nova tonalidade: ||: D D/F# | A7/E A7 :||. Muitas vezes esse trecho incorporado para que se improvise, acaba durando mais que o restante da música.

Tanto as cadências introdutórias quanto a que foi incorporada antes da terceira parte do choro de Bonfiglio, propiciam um espaço para improvisar mais relaxadamente do que as harmonias das partes completas, com suas modulações e cadências. Esse procedimento não é aprovado pelo conjunto dos chorões, pois alguns acham que é uma facilitação, uma apelação para fugir da dificuldade de se improvisar sobre uma harmonia modulante, mas o fato é que tem sido muito aplicado ultimamente.

Uma experiência recente, que tenho acompanhado e participado desde seu surgimento, em dezembro de 2016, é o coletivo Choro na Rua. Sob a liderança do trompetista Silvério Pontes, reuniram-se músicos que gostam de tocar, segundo a expressão do decano Zé da Velha: "que nem garçom, servindo os outros". Nas performances do coletivo, foi possível checar questões como a influência do equilíbrio na sonorização sobre a improvisação, gerando maior ou menor fluência de comunicação entre os músicos e com o público. Também pude verificar que, quando a fluência se estabelece de forma plena, o público é fortemente impactado, se estabelecendo uma ligação intensa com a música, uma ligação que muitos achavam que o choro não era capaz de estabelecer.

Antes de concluir, gostaria de deixar aqui uma sugestão que pode ser útil para quem atua na área didática do choro, normalmente através de cursos livres, oficinas, etc.. Penso que é preciso incorporar às práticas de repertório, que dominam essas atividades, um incentivo a que haja mais comunicação entre os que tocam, para que se improvise mais em todos os campos que foram citados, das bossas ao improviso melódico. Faço essa sugestão pois tenho percebido a dificuldade de comunicação dos jovens grupos de choro com o público e penso que isso pode melhorar com o estabelecimento de uma maior fluência, a partir da ferramenta da improvisação.

Concluindo, no choro e na roda de choro, do ponto de vista dos que tocam, o improviso é um meio e não uma finalidade. No campo da percepção, o improviso constrói o estilo e o estilo é identificado pelo improviso, não sendo possível estabelecer uma fronteira clara entre eles. Embora essa característica crie dificuldades para quem procura aprender e compreender o improviso no choro, trata-se também de uma das maiores riquezas dessa música, potencializada exponencialmente nas rodas de choro do século XXI. Parafraseando e bagunçando o lema positivista, para o choro e a roda de choro podemos dizer: liberdade por princípio, compartilhamento por base e alegria por fim.



Referências:

- CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. 4a Edição. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2010.
- CAZES, Henrique. *Os chorões e a roda: ambiência, práticas musicais e repertório nas rodas de choro*. Rio de Janeiro, 2012. 155f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, UFRJ, Rio de Janeiro.
- GNATTALI, Radamés. Entrevista de Lilian Zarembo em 1978. Rio de Janeiro. Gravação. Residência do Maestro Radamés Gnattali.
- JACOB DO BANDOLIM (Jacob Pick Bittencourt). Depoimento ao MIS em 24 de fevereiro de 1967. Rio de Janeiro. Gravação. Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro.
- KORMAN, Clifford. A Importância da Improvisação na História do Choro. In: CONGRESSO LATINO AMERICANO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL PARA O ESTUDO DA MÚSICA POPULAR, V, 2004, Rio de Janeiro. *Anais do V Congresso Latino Americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*. p. 1-7.
- MORAIS, Pérsio. Os compositores nos roubaram Benedito. In: *Revista da Música Popular*: coleção completa em fac-símile. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006. Edição n. 14, p. 738-741.
- MOURA, Paulo. Depoimento para o documentário “Brasileirinho” em 2005. Disponível em: <<http://institutopaulomoura.com.br>>
- PIXINGUINHA (Alfredo da Rocha Vianna Filho). *Série Depoimentos - Pixinguinha*. Rio de Janeiro: MIS/UERJ-Departamento Cultural, 1997.
- ZÉ DA VELHA (José Alberto Rodrigues Matos). Entrevista de Henrique Cazes em 2011. Rio de Janeiro. Gravação. Bar Poleiro do Galeto.