

Revista Música Hodie, Goiânia - V.13, 362p., n.1, 2013

ARTIGOS CIENTÍFICOS

A Prática do Choro: tecendo considerações sobre performance, interpretação e improvisação

Grazielle M. L. de Souza (Cuiabá, MT, Brasil)
graziellelouzada@gmail.com

Resumo: O presente artigo descreve conceitos sobre performance, interpretação e improvisação e como tais elementos são realizados no Choro em um recorte temporal que privilegia o momento presente, e devido a isso, a influência do *Jazz* em novas performances de Chorões. O levantamento bibliográfico foi considerado para que as observações conceituais fossem tecidas, além de utilizar depoimentos de músicos que realizam atividades de execução do Choro. Percebeu-se com este estudo que o gênero possui um jogo de relações musicais e extramusicais que influenciam em sua performance. A descrição dos conceitos esclarece a compreensão acerca do gênero, em especial no que diz respeito à mistura do Choro com o *Jazz*. No Choro, a performance desejável está vinculada a uma avaliação do desempenho do músico na Roda, enquanto que na interpretação o “virtuosismo e expressividade” mostram-se como elementos capazes de ajudar o instrumentista na construção de sua identidade como Chorão. A improvisação também será abordada como elemento que contribui para mudanças na execução do gênero. Instiga-se neste trabalho a reflexão acerca do campo tensional criado por músicos tradicionais e aqueles que executam o gênero de forma contemporânea.

Palavras-chave: Performance, interpretação e improvisação no Choro; Virtuosismo e expressividade no Choro; Tradicionalismo e contemporaneidade no Choro.

The Practice of Choro: weaving considerations on performance, interpretation and improvisation

abstract: This article describes concepts about performance, interpretation and improvisation and how such elements happen in Choro nowadays, as it approaches the influence of jazz on new performances by Chorões. Bibliographic survey was done in order to support the conceptual considerations made here, in addition to testimonials collected from musicians who play Choro. This study demonstrated that the genre presents musical and extramusical relationships that influence its performance. The description of the concepts clarify the understanding about the genre, in particular with regards to the mix of Jazz and Choro. In Choro the desirable performance is linked to an assessment of the musician's skills on the Roda, whereas the interpretation reveals that “virtuosity and expressiveness” are elements that can help the performer to build his/her identity as a Chorão. Improvisation is also addressed as an element that contributes to providing changes in the performance of the genre. This study encourages the reflection upon the tension field established between traditional musicians and those who perform the genre in a contemporary fashion.

Keywords: Performance, Interpretation and improvisation in Choro; Virtuosity and expressiveness in Choro; Tradition and contemporaneity in Choro.

1. Introdução

Os crescentes números de pesquisas acadêmicas revelam as mudanças vivenciadas na música popular brasileira, o que contribui para sua divulgação e, também, para a compreensão acerca do contexto dessas mudanças. Em consonância com tal atividade de construção e divulgação dessa história, este artigo se corporifica. Desenvolvido no âmbito da Pós-Graduação, consiste em parte da pesquisa que versava sobre mudanças ocorrentes no gênero Choro.

O trabalho intitulado “De nova cara o velho Choro” tinha como escopo o Choro, sua prática, e tecia algumas reflexões sobre as mudanças ocorridas na prática do Choro em um recorte que privilegia o presente, transformações estas derivadas de fatores culturais, artísticos e sociais. Diante das reflexões resultantes do estudo foi possível averiguar conceitos e práticas referentes à performance, interpretação e improvisação no contexto da realização desse gênero. Intentou-se apontar a complexidade da realização musical, almejando compreender, divulgar e conhecer a nova linguagem presente no Choro.

Para o estudo da inovação do gênero musical em sua performance, interpretação e improvisação, a pesquisa enfocou a tradição do Choro em uma análise comparativa com as mudanças na contemporaneidade.

A metodologia deste trabalho consistiu em pesquisa bibliográfica extensa. Considerando e perscrutando trabalhos acadêmicos sobre o “Novo Choro”¹, verificou-se que estes são escassos, o que permitiu entender que as mudanças no Choro mostram-se como objeto ainda inexplorado pela Musicologia.

As transformações estão ocorrendo continuamente – daí a importância em concentrar buscas em registros originais de tais alterações. Vários trabalhos sobre o Choro restringem-se a descrever a trajetória do gênero ou a de algum compositor representante do mesmo. São poucos os trabalhos que focam os novos elementos poéticos dessa música. Atualmente percebemos que o interesse sobre o Choro está aumentando gradativamente nos círculos acadêmicos, fato que pode ser comprovado por meio de algumas dissertações e teses recentes.

Os depoimentos presentes ao longo do presente artigo são extraídos dos depoimentos de frequentadores das Rodas. Tal recolhimento de dados foi realizado por intermédio dos trabalhos de campo “O choro dos Novos Chorões de Brasília” (LARA FILHO, 2009), “O Ensino na Roda e escola de Choro” (SOUZA, 2009), “Os sorrisos do Choro” (KOIDIN, 2011).

2. A Performance

Segundo Herr e Kiefer (2009): “A performance é um fazer artístico que integra conhecimento racional e intuitivo, tradição, emoção, sensibilidade, história, contemporaneidade e cultura do executante” (p. 93). Isto significa que, para tais autoras, todos os componentes reunidos na performance vão além da mera execução técnica (questão física) em si.

Já para LIMA (2006) a performance musical é constituída de dois elementos centrais: a técnica (prática musical) e a interpretação (processos interpretativos do executante). A prática pode ser pensada como um exercício habitual, uma repetição, segundo LIMA (2006, p. 13), atrelada ao exercício de uma atividade motora necessária para uma boa técnica e execução de um instrumento, método que prevê a repetição, o condicionamento motor e o fazer mecânico.

Podemos pensar a performance como um conjunto de escolhas, em qualquer nível de consciência, concebidas e efetivadas por um artista, grupo de artistas e, eventualmente, por observadores, que podem modificar o aspecto da obra de arte. Assim a escolha de um andamento, de uma dinâmica ou articulação, repercute diretamente na maneira como vai soar aquela obra. (LIMA, 2006, p. 14)

A técnica consiste em caminho para se chegar a um fim (LABOISSIÈRE, 2007, p. 32). A interpretação, segundo a autora, é a leitura do sujeito sobre a obra, é a ideia – mediação, tradução e expressão de um pensamento. A interpretação musical pressupõe, por parte do intérprete, a escolha das possibilidades musicais, portanto, a mensagem musical presente na partitura só se traduz quando exprimida por um sujeito interpretante. A performance musical pode ser entendida como um procedimento em que são exigidos aspectos ligados à técnica (prática) e à interpretação que complementam essa ação.

Dessa forma, de acordo com as autoras citadas, a performance musical procede de dois elementos (técnica e interpretação) que são cruciais para o desenvolvimento da música. Tais elementos são dependentes, na falta de um a estrutura da performance fica comprometida.

No Choro a performance tem um papel de suma importância. Faz-se necessário que o músico tenha, além de um bom nível técnico no instrumento, a prática na Roda de Choro. Atualmente, observam-se algumas exigências para que o músico possa tocar e permanecer em uma Roda, há cobrança em relação ao desempenho de certas habilidades musicais que podem excluir uma grande parcela de instrumentistas de tal atividade.

A avaliação do desempenho na Roda é mensurada pelo que a pessoa consegue desenvolver: ser virtuosístico, criativo, improvisar bem, ter técnica do instrumento, conseguir ficar na Roda sem errar são critérios de inclusão ou exclusão da atividade. Todas essas competências descritas colaboram para uma performance satisfatória. Assim, compreende-se que, “para tocar na Roda, é necessário conhecer seus códigos e ter capacidade de tocar bem o instrumento, ou seja, é preciso levar a sério a música e o ambiente da Roda” (Lara Filho, 2009, p. 64).

Marcadas pelos duelos, brincadeiras e jogos musicais, a Roda de Choro tem a performance repleta de elementos extramusicais que influenciam no momento do desempenho. Os duelos acontecem no momento que um instrumentista começa a desafiar o outro – o que transforma a música em um tipo de jogo caracterizado por improvisos, quebra da rítmica e aumento de andamento. Esses duelos encontram-se presentes em outras manifestações culturais brasileiras, como capoeira, samba de roda, umbigada. Segundo LARA FILHO (2009), os termos empregados pelos músicos ao mencionarem os duelos, são similares ao usados na cultura da Capoeira (cair, derrubar, levantar).

O duelo musical entre instrumentistas é então um dos elementos importantes da Roda de choro. Consiste basicamente na comparação entre as performances, em que são julgados: técnica, conhecimento e criatividade para interpretar e improvisar. A responsabilidade daquele que não quer perder o comando da Roda é grande, pois ele não pode errar; por outro lado, tem a vantagem de “estar em casa”, ou seja, conhecer os acompanhadores e o ambiente. O forasteiro, por sua vez, pode testar o Regional como um todo: por exemplo, é considerado humilhante se ocorrer dele propor uma música que os acompanhadores e não sejam capazes de executar (...) o regional pode testá-lo também, fazendo variações rítmicas inesperadas – no caso do pandeiro e do cavaco -, ou frases contrapontísticas do violão que tirem a concentração do solista, ou mesmo acelerando o andamento da música (...) o duelo se acirra, por meio de improvisos e aumento dos andamentos, até que fique claro qual deles se saiu melhor, ou até que a música termine. (Lara Filho, 2009, p. 62)

De acordo com Blacking (1995 apud LARA FILHO, 2009, p. 107), julgar a performance em um gênero musical de tradição, dizer se o desempenho do músico foi satisfatório ou não, certo ou errado, está baseado em princípios adquiridos na vida social, em processos que nem sempre estão diretamente ligados à prática musical em si.

Nos depoimentos dos Chorões de Brasília, encontrados na dissertação de LARA FILHO (2009), são apontados vários elementos pertinentes ao julgamento de uma performance satisfatória. Segundo esses músicos uma boa sonoridade está vinculada a uma adequada técnica no instrumento: conseguir tirar o melhor som possível – seria o primeiro elemento da avaliação de uma boa performance. O músico necessita dominar totalmente seu instrumento, e isso requer uma árdua prática.

Outro fator que, para os entrevistados, indica que é necessário no mínimo uma boa técnica aos instrumentistas é o repertório, visto que geralmente as músicas apresentam andamentos rápidos e o domínio de tal aspecto é elemento predominante para o julgamento da performance. “Quanto mais rápido, mais habilidade você precisa ter. Porque se você for tocar ‘Bole Bole’ rápido, você vai ter que improvisar rápido, conseguir pensar rápido, imprimir aquele estilo rapidamente [...]”. Depoimento de Rafael dos Anjos (Lara Filho, 2009, p. 111).

Assim, pelo repertório também se percebe o nível técnico dos músicos. A apreciação das obras de Choro é também fundamento para um bom desempenho na performance; quanto maior for o repertório do Chorão maior serão suas ferramentas na hora de improvisar.

Outros aspectos apontados são: ter bom ouvido, capacidade de transpor em tempo real as músicas e virtuosismo – são elementos atrelados à prática (técnica musical) obtidos por muito treino, horas de estudos diários – a busca por essas habilidades é necessária para uma boa performance no Choro.

Por fim, é levada em conta a maneira de o músico lidar com o erro, como o mesmo controla o resultado da performance. Segundo alguns autores, os músicos populares brasileiros desenvolvem habilidades denominadas “brejeirices e malandragens”.

O “brejeiro” faz parte da teoria das “tópicas” adaptada por ACÁCIO PIEDADE (2011) para descrever elementos da música brasileira. Tal teoria tem origem na Poética Musical, baseada em escritos de Cícero e Aristóteles, além dos estudos sobre Retórica realizados por teóricos do século XVII para descrever a Oratória da música. No século seguinte, tais estudos se relacionaram à Teoria dos Afetos (BASTOS, 2008, p. 28). O “brejeiro” descrito por Piedade está diretamente ligado a performance no Choro e ao comportamento dos Chorões.

O brejeiro é aquele estilo em que as figurações aparecem transformadas por subversões, brincadeiras, desafios, exibindo e exigindo audácia e virtuosismo, mas tudo isto de forma organizada, elegante, altiva, por vezes sedutora, maliciosa. Trata-se de um gesto eminentemente individualista: o indivíduo se destaca da massa, como que zombando de sua regularidade e previsibilidade monótona. O brejeiro está profundamente relacionado a alguns gêneros, como o choro, ali transparecendo originariamente no papel do flautista dos grupos formados no final do século XIX, que usualmente desafiava suas acompanhantes com frases irregulares e rápidas, exibindo algum virtuosismo instrumental. O brejeiro na musicalidade brasileira se manifesta no gingado da capoeira: o corpo faz gestos surpreendentes, o oponente toma uma rasteira e cai. O brejeiro se consolida na figura mítica do malandro, que ginga a sociedade com seus pés, desafia a legalidade com sua esperteza. Ou seja, desloca o tempo forte e o acentua no fraco, realiza a “quebrada”, ataca uma nota com uma ornamentação cromática que causa a impressão de erro, mas que revela a precisão de uma transformação brejeira. (Piedade, 2011, p. 107)

A “malandragem” é configurada pela desenvoltura do músico em camuflar verdadeiras intenções, a ginga, o modo como conduz suas interpretações musicais principalmente na Roda de Choro. DaMatta (1997, p. 274) descreve o malandro como: “um personagem cuja marca é saber converter todas as desvantagens em vantagens, sinal de todo bom malandro e toda e qualquer malandragem”.

No Choro a “malandragem” é entendida como uma artimanha dos músicos em fazer uma performance imprevisível, imprecisa, a interpretação de uma mesma música se realiza de diferentes maneiras: o modo como a melodia é executada varia; o ritmo é alterado; o ataque de uma nota é atrasado ou adiantado. Desse modo, os músicos com mais experiência lançam mão dessa malandragem quando erram, fazendo parecer que o erro foi proposital. A síncope produz uma espécie de “solução” que está relacionado com a maneira de fazer música com “*swing*” denominada pelos Chorões também de “espírito vadio”.

O instrumentista malandro é maleável, flexível; sua interpretação caminha entre opostos: ora faz as frases com notas curtas e pontuadas; ora faz as mesmas frases melodiosamente; ora realiza um improviso cheio de notas; ora improvisa muitos compassos com apenas uma ou duas notas; ora cresce seu volume de som, ora reduz; [...] ele produz todas essas variações sem se deixar prever. Por isso, necessita de domínio, controle e criatividade. (Lara Filho, 2009, p. 150)

3. A Interpretação Musical

A interpretação musical é a leitura do *performer* sobre a obra. Interpretação vai além do que está escrito na partitura – abarca a maneira com que o intérprete pensa, age, sonha e como vivencia o consciente e as irrupções inconscientes. O músico é ao mesmo tempo, um receptor, um criador e um transmissor da composição que está interpretando (LABOISSIÉRE, 2007).

De acordo com Marília Laboissière, por ser um corpo imaterial, a música, sua interpretação, resulta não somente do texto, mas de ideias contidas nas composições. Seu sentido é sempre dependente da condição do “leitor”, de quem extrai coisas que não são evidentes por si.

Assim, para cada interpretação existirá um universo ilimitado de percepções, compreensões e transformações. A leitura de uma música será muita além da sua escrita – esta será conduzida pela marca pessoal de cada intérprete e sempre será aberta. A música dessa forma, é completada pelo *performer* na sua interpretação, e pelo ouvinte na sua escuta (LABOISSIÉRE, 2007, p. 36).

O Choro é um gênero da música popular que nasceu de uma prática predominantemente oral, tem a improvisação como um de seus aspectos marcantes e se caracteriza por não exigir em sua performance a leitura da partitura. Não efetuar a leitura da partitura acaba sendo uma exigência dessa prática principalmente nas Rodas de Choro. Os Chorões consideram a partitura como uma ferramenta que limita a interpretação, entretanto, não dispensam o uso da escrita em composições e arranjos.

A alma do Choro é livre. Ele não se prende aos registros, escritos ou gravados, nem a convenções sobre sua forma, sobre modo como deve ser tocado, sobre os instrumentos que lhe são característicos. O Chorão é antes de qualquer coisa um intérprete. Ele nunca foi, em toda a sua vida de Chorão, um reproduzidor de partitura. Se um dia assim o fez, ele ainda não era um Chorão. Pois que se nasce como Chorão no exato momento em que se faz a primeira interpretação própria de um Choro, quando se ousa, pela primeira vez, alterar qualquer coisa na música, seja ela Carinhoso de Pixinguinha ou Vão da Mosca de Jacob do Bandolim. (Lara Filho, 2009, p. 183)

Os músicos consideram as gravações formas de registros mais importantes no Choro que a escrita musical. Os registros sonoro e visual de algumas interpretações de Choro se tornam referência para serem seguidas por outros instrumentistas. Estes músicos, geralmente, têm os intérpretes que efetuam registros como modelos e imitam-nos para, num segundo momento, conseguir imprimir sua própria maneira de interpretar o Choro.

Atualmente percebem-se três categorias de Chorões: os que dominam teoria musical (mais jovens ou que tiveram contato com o aprendizado formal), os que conseguem ler música, entretanto sem fluência, e os que não dominam a leitura e nem a teoria, mas que em contrapartida são providos de uma ótima percepção e audição musical.

Nesse sentido os elementos da escrita no Choro são irrelevantes, uma vez que o que prevalece é a recriação no momento da performance. “O que se escreve nem sempre é o que se toca, pois a notação muitas vezes corresponde apenas a um esboço ou uma proposta” (Sève, 1999, p. 5).

Assim, possuir um “bom ouvido” é ainda um elemento consideravelmente importante na performance do Choro; segundo Lara Filho (2009), é por meio dessa peculiaridade que o músico, o Chorão, consegue se emancipar da escrita (partitura) e inserir sua criação na interpretação – a escrita é um elemento secundário.

Toda interpretação é uma questão individual. O músico deve imprimir à obra sua personalidade, seu sentimento e sua intuição. A interpretação é o modo como a individualidade do músico influi na individualidade da obra. O Choro é um gênero essencialmente interpretativo, visto que viabiliza a liberdade e infinitas possibilidades de “leituras”. Tal liberdade contribui para recriações e releituras e é essa particularidade do gênero que o mantém vivo. Alguns compositores de Choro revelam que nunca terão o controle das inúmeras interpretações de suas obras.

De fato, o Choro não é uma música para ser executada conforme a prescrição da partitura. Seu valor e significado não residem no que o pentagrama revela, mas no que o intérprete for capaz de extrair dele. É o intérprete que dá a forma, que molda que imprime sua marca pessoal. Os Chorões construíram, ao longo da história do gênero, uma rica e variada tradição de interpretação, vital para difusão, renovação e preservação do gênero. (Lara Filho, 2009, p. 119)

Para entender a interpretação no Choro e suas contribuições para mudanças no gênero musical ora discutido, faz-se necessário descrever elementos presentes na prática do Choro. A primeira característica a ser analisada será a formação da identidade de um Chorão.

No Choro a identidade de um Chorão se edifica pela prática de certas vivências musicais, pelo convívio nas Rodas. A idoneidade do músico de Choro em imprimir sua própria leitura dessa música é um artifício de grande valia no gênero, valorizada pelos próprios músicos e pela audiência, ou seja, ter uma identidade musical revela que o instrumentista possui maturidade e experiência na linguagem do gênero.

A busca pela identidade de um Chorão contribui para introdução de elementos novos ao gênero. A autonomia de poder co-criar no momento da interpretação do Choro possibilita as releituras de Choros antigos. Desse modo, alguns músicos acrescentam ao Choro elementos presentes na contemporaneidade. O conjunto de escolhas presentes no fazer musical do Choro é essencial para que a tradição se mantenha viva até o momento presente.

Outros elementos que configuram a performance e interpretação do Choro são o virtuosismo e a expressividade. O primeiro (técnica) tem muita importância no Choro, sendo um dos elementos que estabelecem critérios para uma boa performance. Percebe-se que o próprio repertório apresenta diversos níveis de dificuldade – certo número de obras que poucos são os músicos capazes de tocar. Todavia, para um bom desempenho na prática do gênero é necessário que além de virtuose, o instrumentista seja expressivo.

Expressividade (na interpretação) é constituída pela prática da capacidade criadora, conseguir transmitir alguma sensação por meio da música e transformar a simples execução de um tema em uma obra de arte. Na expressividade, “violonista e violão viram uma coisa só” (Lara Filho, 2009, p. 130).

No Choro, é necessário aliar a técnica do instrumento à criatividade; não é apenas a habilidade com instrumento que fará o músico ter um desempenho satisfatório, somente a criatividade sem domínio técnico não será capaz de poder fazê-lo. A habilidade técnica é a primeira condição de fazer o Choro; depois vem a expressão, o domínio da linguagem. A expressão é algo subjetivo enquanto virtuosismo é mais objetivo, visto que pode ser mensurado.

Para se obter um bom desempenho no Choro é preciso ter o domínio desses dois elementos: virtuosismo e expressividade. “Se você conseguir dosar isso bem, você vira um Hamilton de Holanda” (Lara Filho, 2009, p. 126). Segundo depoimentos de alguns músicos de Brasília, Hamilton de Holanda é o símbolo da excelência musical, visto que consegue um perfeito equilíbrio entre esses dois elementos na interpretação do Choro.

4. Improvisação

A prática do Choro recebe forte influência de outros gêneros e as diferentes formações de seus executores contribuem para a criação de várias maneiras de improvisos. Vamos identificar e descrever improvisação e quais os tipos mais comuns presentes atualmente no Choro. Iremos também descrever algumas formas de improvisos presentes no *Jazz* devido à forte influência desse gênero no Choro.

De acordo com Almada (2006, p. 56-57) a improvisação é uma composição espontânea, “[...] ao falarmos de improvisação não podemos deixar que se perca sua principal ascendência: a arte da composição musical [...] o ato de improvisar nada mais é que do que compor instantaneamente”.

A improvisação musical é uma prática entrelaçada com a performance, composição e interpretação musical; sua condição se baseia na experiência subjetiva e coletiva do músico que a faz, é uma necessidade de recriação por parte do intérprete, este se torna co-criador da composição no momento da sua performance (GEUS, 2009, p. 43). Geus (2009) descreve o improvisador como:

[...] músico que contribui criativamente para o desenvolvimento da peça, geralmente detentor de considerável agilidade de raciocínio harmônico que precede uma execução praticamente simultânea. Esse quesito é básico para a obtenção de êxito na performance possibilitando por meio da busca de uma resolução instantânea, evitando possíveis desconfortos, principalmente quando se acompanha uma peça desconhecida. (p. 45)

Segundo Valente (2009, p. 18), a improvisação musical é a composição criada pelo intérprete no momento da explanação de uma obra: “[...] o músico se torna uma espécie de intérprete-criador, podendo a cada execução criar algo diferente e particular, unindo sua criatividade a do compositor[...]”.

Dessa maneira, é possível perceber, conforme os autores citados, que improvisação e composição são estruturas contínuas, separadas apenas por tempo de execução. Enquanto na composição o autor tem um tempo maior para organização de suas ideias (escrevendo), a improvisação acontece em tempo real. Mesmo que na improvisação haja uma liberdade maior são percebidas algumas regras para a execução. Tais regras se referem à forma e combinações que na maioria das vezes são estabelecidas em ensaios prévios e coletivos.

5. Improvisação no Choro

É possível estabelecer que a improvisação constitua um elemento essencial presente no Choro. Por meio da história do gênero podemos identificar que o nascimento dessa música acontece pela maneira como é interpretada a música europeia, existindo uma liberdade na interpretação que propicia a criação de novos elementos. Contudo, de acordo com VALENTE (2009), há uma divergência entre os pesquisadores do gênero a respeito da improvisação. A inquietação refere-se à inexistência da improvisação nas gravações do gênero até o início do século XX. Cazes (1998) pontua:

[...] audição atenta das gravações de Choro da fase mecânica surpreende por aspectos como a quase total falta de improvisação. Muitas vezes a mesma parte da música é repetida quatro ou cinco vezes sem nenhuma alteração. Só da para sentir o calor da improvisação quando toca o Pixinguinha, com ele tudo é mais vivo, mas alegre, mais rítmico. (p. 45)

Segundo Franceschi (2000 *apud* VALENTE, 2009), nas primeiras décadas do século XX não havia registro de improvisação nas gravações de Choro – de acordo com o autor isso pode ser decorrente de questões comerciais que não permitiam erros nas gravações, ou ainda, por questões profissionais, visto que tais músicos eram obrigados a tocar o que estava escrito, sem se permitir qualquer improviso. Apenas em 1919 quando aparecem as primeiras gravações de Pixinguinha é que se percebe uma interpretação mais criativa do gênero (VALENTE, 2009, p. 42).

VALENTE (2009) acredita que a falta de improviso se faz apenas nas gravações – nas Rodas de Choro existiria mais liberdade, pois não havia o problema do limite de tempo dos estúdios. Assim, é possível perceber que inúmeros pesquisadores do Choro assinalam ao gênero um caráter essencialmente de improvisação.

É importante lembrar que o Choro traz consigo o mesmo elemento que permitiu ao Jazz atingir seu grande desenvolvimento: a improvisação. Está é a sua força maior. (Maestro Lindolfo Gaya na carta “A propósito do Choro”, 1977, *apud* Cazes, 1998)

No Choro, os temas geralmente apresentam grande invenção melódica e harmônica e, por isso, a improvisação geralmente acontece mais ao nível de variação melódica, da sugestão de alteração da métrica, da realização rítmica com sutilezas que parecem escapar das possibilidades da notação e que permite o assim chamado “molho do choro”. (Geus, 2009, p. 13)

Para fazer um comparativo da improvisação do Choro nas perspectivas do passado e presente partir-se-á das improvisações de Pixinguinha (as primeiras que se tem registro), em seguida será feita descrição das improvisações praticadas por K-Ximbinho, que revela influência do *Jazz*, e as improvisações feitas nas interpretações atuais do gênero. Tal contextualização delinea as mudanças pelas quais o Choro passou.

Segundo Brasília Itiberê² “os contracantos de Pixinguinha no saxofone é um dos elementos mais complexos e de maiores conseqüências estéticas que existe na música popular brasileira” (CABRAL, 2007, p. 14).

Os “contracantos” eram improvisações praticadas por Pixinguinha; tal elemento poderia ser executado por instrumentos melódicos no registro médio e grave ou de acompanhamento, neste caso, o violão. Esse artifício não foi criado por Pixinguinha, provém diretamente da primeira geração de Chorões. Segundo GEUS (2009), Pixinguinha resgata a prática de contracanto que aprendeu com seu professor Irineu de Almeida, preservando alguns elementos e acrescentando novos. Podemos perceber que essa foi a primeira mudança na maneira de se improvisar no Choro.

Dentre os elementos preservados por Pixinguinha destacam-se: “a condução da linha melódica do baixo” por meio de graus conjuntos, “explorando as múltiplas possibilidades de inversão dos acordes e ornamentação melódica”, proveniente da utilização de arpejos de movimentos ascendentes e descendentes e “a movimentação da melodia do contracanto ocorre nos compassos pares” (GEUS, 2009, p. 51).

As mudanças feitas por Pixinguinha se configuram na inserção de “duelos” entre os acompanhadores, solistas e na melodia do contracanto que se refere mais à Harmonia que à voz principal.

K-Ximbinho inovou o Choro com inserção de elementos do *Jazz* em suas composições e improvisos. O improviso, segundo o compositor, é o elo entre Choro e *Jazz*, elemento que promove a inovação (COSTA, 2009). A improvisação de K-Ximbinho se estrutura em uma liberdade maior, nela acontece uma reelaboração do tema original baseando-se

principalmente na sequência harmônica do mesmo. A improvisação no Choro depois de K-Ximbinho adquire elementos do *Jazz* como agente de inovação tais como harmonias tensionadas, escalas de *Blues* e *chorus* de improvisação.

A improvisação do Choro na atualidade é percebida como o momento no qual os músicos empregam todos os seus conhecimentos técnicos do instrumento na interpretação, é o momento da liberdade criadora. Como consequência da diferente formação da nova geração de Chorões observa-se que os improvisos atuais têm influência de outras referências musicais, em especial o *Jazz*. Vale ressaltar ainda que outro ponto em comum entre os dois gêneros é a performance que apresenta liberdade para criação de novos elementos, assim uma mesma música é concebida e produzida de diversas maneiras.

“Assistir a um concerto de *Jazz* é uma experiência única, pois a cada performance a abordagem das músicas se modifica substancialmente, um mesmo tema nunca é repetido, ele é a cada vez recriado e isto faz parte da própria idéia do *jazz*” (Checchetto Neto, 2007, p. 14).

No trabalho de LARA FILHO (2009), o autor descreve três categorias de improviso do *Jazz* que estão presentes no Choro Novo, as quais são descritas por Kernfeld (2006)⁴ como: “Paráfrase, Formulada, Motívica”. A seguir iremos descrever cada categoria e como esta se apresenta na performance do Choro.

No modelo de Paráfrase a improvisação é o ornamento da melodia original, desse modo a melodia fica reconhecível. Nesse padrão de improvisação a estrutura harmônica fica inalterada e os ornamentos aparecem discretamente ou podem abranger uma reformulação da melodia. A paráfrase é procedimento corriqueiro e apreciado no Choro; é um elemento tão comum ao gênero que se confunde com o próprio modo de fazer o Choro, devido a isso alguns músicos recomendam que, para tocar o gênero, é necessário ouvir as gravações de grandes mestres, e assim conhecer suas paráfrases (LARA FILHO, 2009, p. 136).

O que se observa é que esse modelo de improviso sempre esteve presente no Choro e chega a ser até intrínseco ao gênero. Segundo Almada (2006), essa característica se dá pelo fato de a estrutura formal da música ser um rondó:

assim a parte A (principal) na estrutura de um Choro convencional se apresenta por quatro vezes [...] os instrumentistas de maior talento tenham se sentido naturalmente impelidos em direção à variação melódica [...] isso deve ter contribuído para o desenvolvimento da improvisação no gênero. (p. 55)

O modelo de Improvisação Formulada “[...] se baseia no tema da música original; suas estruturas rítmicas e harmônicas ficam inalteradas em termos de métrica, tamanhos de frases, relações tonais e objetos harmônicos principais” (Lara Filho, 2009, p 137).

Tal improvisação se configura de forma mais livre, em que a harmonia do tema pode variar com a inserção de acordes alterados (acordes com notas estranhas à escala em que ele está inserido) e substitutos (substituem os acordes principais de uma tonalidade). A fixação de tal modelo de improvisação ao Choro contribuiu para mudanças no gênero. A improvisação se encontra presente na Roda de Choro e na apresentação do gênero. Segundo alguns músicos há uma dificuldade de improvisar nesse modelo, pois o músico necessita da aquisição do vocabulário do gênero para improvisar de maneira coerente no Choro.

Na hora de improvisar, ele tem dificuldade de improvisar dentro da linguagem. Porque não tem temas, vivências suficientes, porque na hora da linguagem, na hora de improvisar, você vai pegar todos esses temas, esse vocabulário, vai mudar as notas e vai brincar com elas [...] Mas para improvisar bem, é preciso construir o vocabulário. Depoimento Dudu Maia. (Lara Filho, 2009, p. 138)

Também tirar o máximo de gravações possíveis de pessoas que você admire e que sejam bons improvisadores. Porque você não pode criar nada se não conhecer o que já foi feito. Depoimento Henrique. (Lara Filho, 2009, p. 138)

Os Chorões, partindo das dificuldades dessa categoria de improviso, criam alguns mecanismos por intermédio de estudos de escalas e arpejos, formulando um vocabulário de frases melódicas que são inseridas no momento da improvisação, suas principais ferramentas estão nas frases que retiram dos próprios Choros. Os músicos afirmam estudar muitos Choros e improvisos de outros intérpretes para assim criar seu próprio vocabulário (LARA FILHO, 2009, p. 139).

Como esse tipo de improvisação está mais ligado ao *Jazz* sofre algumas críticas de Chorões mais conservadores que não aceitam que a melodia original se perca no momento do improviso, os mesmos pensam que esse modelo de improvisação irá descaracterizar a linguagem do gênero.

O respeito na Roda é todo mundo saber o que fazer e quando fazer. Chego lá na Roda da Tartaruga, e está todo mundo estudando improviso. Tocou a música, ai repete a segunda e terceira parte vinte vezes. Só o cara que está improvisando é que está gostando. Quem é músico está entendendo tudo. Mas imagina quem não é? O público não entende nada. Fica aquela coisa massante, igual ao *Jazz*. O tema dura 30 segundos, mas a música dura duas horas. [...] Tem que apresentar o tema, e depois improvisar. Depoimento de Leonardo Benon. (Lara Filho, 2009, p. 67)

Em algumas Rodas de Choro devido à formação de origem diversa de seus músicos percebe-se a utilização dessa categoria de improvisação.

A Improvisação Motívica ocorre quando o solo é construído de referências presentes na melodia original. Segundo LARA FILHO (2009), esse tipo de improvisação não é muito comum no Choro, é mais usado nas composições do gênero.

KORMAN (2004) argumenta que essa aproximação entre Choro e *Jazz* acontece pela vivência de seus praticantes com a linguagem do *Jazz*, isso vem alterando o vocabulário na improvisação do Choro. Assim, novos elementos são acrescentados – alteração na forma da música, performance *jazzística*, melodias, fraseados de outras músicas brasileiras – e têm estado presentes na prática desse gênero (KORMAN, 2004, p. 4).

Nos depoimentos descritos nesse artigo podemos perceber inúmeras inovações na forma de improvisar o Choro. Em Brasília, essas mudanças estão em evidência nos depoimentos dos músicos e em suas práticas, o “novo” colabora para uma reelaboração de elementos sociais, históricos e culturais dessa música.

Acredito que estamos vivendo um momento especial na música popular Brasileira. A convergência de fatos, como a facilidade e acesso à informação e a vocação natural para a coisa me dão a certeza que vivemos um Momento Virtuoso. E não é modismo, é simplesmente um movimento- não – organizado de jovens músicos com personalidades e identidades individuais a fim de tocar o Brasil e o mundo também. Baseados no que aconteceu de mais importante na música instrumental Brasileira como, por exemplo, Pixinguinha, Jacob, Baden, Egberto, Hermeto, Toninho, Raphael e, na música do mundo, como *Jazz*, o Flamenco, a música cubana, a música africana, esses jovens criam, sem perceber uma forma autêntica de fazer música. É como disse Oswald de Andrade “A antropofagia nos une”. Música do Brasil para o mundo. Esse disco é uma homenagem ao povo brasileiro e aos jovens “Brasileiros”.⁵

Considerações finais

Ao investigarmos a respeito de performance, interpretação e improvisação no Choro concluímos que o seu fazer se pauta nas questões de técnica (do instrumento) e interpretação e que as mudanças estão aparecendo – isso se vê na prática, com mais consciência dos músicos no momento de improvisação, intenção de inserção de novos elementos, aberturas para novas leituras, convergindo procedimentos em uma diversidade de criações.

Outro elemento explanado sobre a performance são as “brejeirices e malandragens” – tais elementos sempre existiram no Choro, todavia o momento presente é o de somatória de aberturas que tal procedimento acarretou. Na interpretação do Choro o que se cobra é que cada músico imprima sua própria leitura das peças e essa característica contribui para o ingresso de elementos novos ao gênero, isto é, a inserção de elementos presentes na contemporaneidade. Na investigação sobre improvisação constata-se que, atualmente, no gênero é possível perceber três categorias de improviso: Paráfrase, Formulada e Motívica – tais modelos são oriundos do *Jazz*. A aproximação desses gêneros na prática dos músicos possibilita a alteração do vocabulário do Choro.

Notas

- ¹ Novo Choro: Algumas bibliografias relacionadas ao Choro, sobretudo sobre as mudanças, trazem novas nomenclaturas para o gênero. São elas: Novo Choro, NeoChoro, Choro Atual, Choro não tradicional e Choro Moderno. No presente trabalho iremos utilizar o “Novo Choro” para designar as novas práticas do gênero.
- ² Brasília Itiberê (1846-1913): formado em Engenharia Civil, engajou-se nos movimentos culturais da terceira década do século XX como contista e cronista, teve importante atuação no modernismo brasileiro, fundando a revista modernista *Festa*. Nas décadas seguintes tornou-se amigo de Ernesto Nazareth e Pixinguinha e incentivado por Villa-Lobos começou a estudar música, tornando-se compositor (SOUZA, 2009).
- ³ Barry Kernfeld: músico e pesquisador do *Jazz*. Em 1981 ele recebeu o título de Doutor em Musicologia pelo estudo de técnicas de improvisação no sexteto de Miles Davis com John Coltrane e Cannonball Adderley. Posteriormente Kernfeld passou duas décadas como um colaborador *freelancer* para obras de referência, principalmente como o editor do *Dicionário Grove de New Jazz*, assim se tornou a fonte de referência padrão geral no *Jazz*, citado no trabalho “Improvisação Musical: Técnicas de Composição Aplicadas a Performance Instrumental” (SANTIAGO, 2006).
- ⁴ Comentário de Hamilton de Holanda na contracapa do seu CD *Brasilianos*. Rio de Janeiro. 2006.

Referências bibliográficas

- ALMADA, Carlos. *A estrutura do Choro com aplicações na improvisação e no arranjo*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.
- APRO, Flávio. *Interpretação musical: um universo (ainda) em construção*. Performance e interpretação musical uma prática interdisciplinar. São Paulo: Musa, 2006.
- BASTOS, Mariana Beraldo. *Tópicos na música popular brasileira: uma análise semiótica do Choro e da música instrumental*. Trabalho de Conclusão de Curso. Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, Florianópolis, 2008.
- CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha, vida e obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 2007.
- CAZES, Henrique. *Choro do quintal ao Municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- Checchetto NETO, Mario. *Jazz: Suporte e Improviso. A reinvenção da tradição oral na música ocidental*. Dissertação de Mestrado Artes Visuais da Faculdade Santa Marcelina. São Paulo. 2007. 94 f.

CLÍMACO, Magda de Miranda. *Alegres dias Chorões*. O Choro como expressão musical do cotidiano de Brasília. Anos 1960- Tempo presente. Tese de Doutorado em História. Departamento de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Brasília, 2008. 396 f.

Costa, Pablo Garcia. “*Modernizei meu Choro sem descuidar do roteiro tradicional*”: Tradição e Inovação em K-Ximbinho (Sebastião Barros). Dissertação de Mestrado. Departamento de Música do Instituto de Arte, Universidade Federal de Brasília, 2009. 132 f.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

GEUS, José Reis. *Pixinguinha e Dino Sete Cordas: Reflexões sobre a improvisação no Choro*. Dissertação de Mestrado. Escola de Música e Artes Cênicas. Universidade Federal de Goiás. 2009. 162 f.

HERR, Martha. KIEFER, Luciana. Performance Musical na pós modernidade. In: SEKEFF, Maria de L. e ZAMPRONHA, Edson (Orgs.). *Arte e Cultura V - Estudos Interdisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2009, p. 89-96.

KOIDIN, Julie. *Os sorrisos do Choro: uma jornada musical por meio de caminhos cruzados*. São Paulo: Global Choro Music, 2011.

KORMAN, Clifford. A importância da improvisação na História do Choro. In: V CONGRESSO LATINO AMERICANO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL PARA O ESTUDO DA MÚSICA POPULAR. *Anais...* Rio de Janeiro, 2004. 7p.

LARA FILHO, Ivaldo Gadelha. *O Choro dos Chorões de Brasília*. Dissertação de mestrado. Instituto de Artes/ Departamento de Música, Universidade de Brasília, 2009. 196 f.

LABOISSIÈRE, Marília. *Interpretação Musical: Dimensão recriadora da “comunicação” poética*. São Paulo. Annablume, 2007.

LIMA, Sonia Albano. Performance, prática e interpretação musical: significados e abrangências. In: LIMA, Sonia Albano (Org.). *Performance e interpretação musical uma prática interdisciplinar*. São Paulo: Musa, 2006, p. 11-21.

PIEIDADE, Acácio. Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. *Per Musi-Revista Acadêmica de Música*, Belo Horizonte, n.23, p. 103-112, 2011.

SANTIAGO, Gabriel da Fonsêca. *Improvisação Musical: Técnicas de composição aplicadas à performance Instrumental*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2006. 75 f.

SÉVE, Mario. *Vocabulário do Choro: Estudos e composições*. Rio de Janeiro, 1999.

SOUZA, Grazielle Mariana Louzada. *Os processos de ensino nas Rodas e escolas de Choro*. Monografia. Instituto de Linguagens. Universidade federal de Mato Grosso. Cuiabá. 2009. 86 f.

VALENTE, Paula Veneziano. *Horizonte e verticalidade: dois modelos de improvisação no Choro brasileiro*. Dissertação de Mestrado. Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. 139 f.

Grazielle Louzada - Instrumentista e educadora musical, graduada em música pela Universidade Federal de Mato Grosso, mestre pelo Programa de Pós-Graduação - ECCO – em Estudos de Cultura Contemporânea onde desenvolveu sua pesquisa de mestrado em poéticas musicais com o tema o Choro na contemporaneidade – “De nova cara o velho Choro: Choro na contemporaneidade perspectiva artísticas, sociais e educacionais”. Como instrumentista tocou em vários grupos na cidade de Cuiabá, atualmente é saxofonista e flautista do grupo Bionne (grupo feminino de Samba e Choro), e Educadora musical em duas escolas regulares da cidade.
