

A FLEXIBILIDADE RÍTMICO-MELÓDICA NA INTERPRETAÇÃO DO CHORO

Eliane Salek

Jacob do Bandolim, um dos maiores chorões de todos os tempos, afirmava:

(...) há o chorão distante, que eu repudio, que é aquele que bota o papel pra tocar choro e deixa de ter, perde a sua característica principal que é a da improvisação, e há o chorão autêntico, verdadeiro, aquele que pode decorar a música pelo papel e depois dar-lhe o colorido que bem entender, este, me parece o verdadeiro, o autêntico, o honesto chorão.¹

Esta “receita” para ser um bom chorão soa como um desabafo de quem não tolera a falta de criatividade de músicos que tocam literalmente o que está escrito na partitura, uma vez que Jacob do Bandolim só aprendeu a ler música muito depois de se tornar um profissional consagrado. Sua afirmação, no entanto, nos permite concluir que a partitura, ainda que não represente a totalidade do texto musical, pode fornecer o fio condutor no qual se apoiam as modificações que enriquecem a interpretação. Ou seja, tocar somente o que está no papel seria desmerecer a riqueza maior do estilo musical do choro, a improvisação.

Não só entre os chorões como também na música popular em geral, de tradição eminentemente oral, a partitura tem muito mais o papel de descrever o que seria o esqueleto básico da peça e não propriamente de estabelecer verdades imutáveis para a performance. A noção de uma boa interpretação pressupõe a capacidade do intérprete de acrescentar modificações à obra original, tornando a nova versão mais interessante que a primeira e assim sucessivamente, numa recriação contínua.

No choro, o conceito do que é peça musical inclui a improvisação como parte da própria peça. Um exemplo desse conceito está em *Urubu* na interpretação de Pixinguinha, de autoria controversa. Nesta peça

¹ Bandolim, J., Depoimento ao Museu da Imagem e do Som, 24 de fevereiro de 1967.

Pixinguinha, com suas improvisações, deu origem a uma outra peça que tornou-se um “clássico” do repertório de choro. O sucesso da nova versão foi tão grande que, mesmo achando que improvisação não se escreve, Pixinguinha resolveu passá-la para a partitura, chamando-a de *Urubu malandro*. No parecer do flautista Altamiro Carrilho, esta nova peça adquiriu um caráter tal de “verdade imutável”, que ele orgulhava-se de, em sua gravação de *Urubu*, não haver mudado nenhuma nota do que Pixinguinha havia escrito.² De maneira semelhante Donga, improvisando cantorias sobre cantigas folclóricas da burleta *O maroeiro*, registrou como sua uma dessas cantigas com seus improvisos, originando o célebre *Pelo telefone*, sucesso no carnaval de 1917.

Tanto as origens da palavra choro como seus significados, os instrumentos que constituem o grupo assim chamado e a maneira de interpretar, parecem ter em comum uma natureza múltipla e flexível. Uma das possíveis origens da palavra choro é citada por Luís da Câmara Cascudo no *Dicionário do Folclore Brasileiro*:

Os nossos negros faziam em certos dias, como em São João, ou por ocasião de festas nas fazendas, os seus bailes, que chamavam de *xolo*, expressão que, por confusão com a parônima portuguesa, passou a dizer-se *xoro* e, chegando à cidade, foi grafada *choro*, com *ch*.³

Outra possibilidade é levantada por José Ramos Tinhorão, localizando em nossa música popular esquemas modulatórios que, “partindo dos bordões para decaírem quase sempre rolando pelos sons graves, em tom plangente”, causariam a sensação de melancolia, o que a palavra *choro* seria própria para designar.⁴ Uma terceira hipótese é lançada por Ary Vasconcelos, que defende a derivação da palavra *choro* de *charamela*, instrumento de sopro, e de *choromeleiros*, nome pelo qual era conhecido popularmente um grupo instrumental; mais tarde a nomenclatura se transformaria em *choros*.⁵ Uma última hipótese é levantada por Baptista Siqueira, ao definir o termo como:

² Barbosa, M. T. e Oliveira Filho, A. L., *Pixinguinha, filho de Ogum Bexiguento*, Rio de Janeiro: Gryphus, 1998, p. 266.

³ Cascudo, L. C., *Dicionário do Folclore Brasileiro*, Vol. I, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, MEC, 2ª edição, p. 208.

⁴ Tinhorão, J. R., - *Pequena História da Música Popular - da Modinha a Canção de Protesto*, Petrópolis: Editora Vozes, 1974, p. 95.

⁵ Vasconcelos, A., *Carinhoso etc. história e inventário do choro*, edição do autor, 1984, pp. 17 e 18.

(...) colisão cultural entre choro, de chorar e *chorus* igual a coro em latim. / Equívoco prosódico confirmado no catálogo da Casa Edison, de 1920, distribuído como resumo das atividades de mais de uma década, que traz a palavra choro relativa aos chorões e *chorus* a pequenos conjuntos que ali gravavam no início do século.⁶

Os significados em uso do termo choro abrangem: a maneira própria de tocar as polcas, o grupo musical, o gênero, e também o sentido de baile popular.⁷

Como qualquer manifestação artística, o choro deve ser entendido em relação ao seu contexto social e histórico. Em oposição ao fazer musical como expressão do sentimento humano e da faculdade de percepção do fenômeno acústico e subjetivo do som - ou seja, um dom universal - está o fazer musical como produto do meio sócio-cultural do indivíduo, o que particulariza a linguagem musical de um povo. É na verdade este caráter etnológico que diferencia uma *mazurca* polonesa, um *hopak* russo, uma *rumba* cubana, uma *modinha* brasileira, ou uma *seguidilha* espanhola. E é deste manancial que se embebedam os grandes compositores nacionais que, ao fazerem o aproveitamento direto ou indireto deste material em suas obras, adquirem força e convicção tais que, ao serem extremamente nacionais, tornam-se universais.

Na evolução da música brasileira, aos elementos da trilogia música indígena, portuguesa e africana, somaram-se elementos de outras origens européias. Dentre estes, a polca chegada ao Brasil em 1845 é de grande importância, como confirma Pixinguinha:

O *Carinhoso* foi composto por volta de 1916 e 1917. Quando fiz o *Carinhoso*, era uma polca. Polca lenta. Naquele tempo, tudo era polca, qualquer que fosse o andamento. Tinha polca lenta, polca ligeira etc. O andamento do *Carinhoso* era o mesmo de hoje e eu o classifiquei de polca lenta ou polca vagarosa.⁸

Em torno da polca cristalizaram-se diversos gêneros da música popular brasileira: o batuque, o jongo, o lundu, de origem africana; a valsa, a mazurca,

⁶ Baptista Siqueira, *Três Vultos históricos da música brasileira : Mesquita - Calado - Anacleto*, Rio de Janeiro: Editora D. Araújo, 1970, p. 112.

⁷ Pinto, A. G., *O choro*, Rio de Janeiro: Funarte, 1978, pp. 46 e 117.

Esta multiplicidade de significados é comum em termos da música popular. Por exemplo, de maneira semelhante designamos *pagode* ao gênero musical e ao encontro musical no qual ele é tocado.

⁸ Pixinguinha, *As vozes desassombradas do museu* - Entrevista ao Museu da Imagem e do Som, 1970, p. 92.

a xótis, o tango, de procedência européia; e a habanera cubana. Fundiram-se todos com a polca, originando a polca-lundu, a polca-batuque, a polca-tango, a polca-fadinho. Devemos a Joaquim Antonio Calado a fixação da maneira chorada de tocar as polcas e mazurcas. Sobre sua técnica escreveu Renato de Almeida:

Calado tinha não só um sopro muito seguro, como ainda uma técnica assombrosa, dizendo-se que executava quase sempre toda a melodia em rapidíssimos saltos oitavados, dando a impressão perfeita de que eram duas flautas a tocar.⁹

O estilo característico de Calado interpretar - delineado pelos baixos cantantes, os contrapontos melódicos, onde se incluem os “rapidíssimos saltos oitavados” referidos por Renato Almeida, e uma rítmica marcante - viriam a se constituir posteriormente em elementos de identidade musical brasileira. Esta roupagem era também aplicada aos ritmos estrangeiros como as valsas, os xótis, as mazurcas, além das próprias polcas, todos transformados em choros.

O final do século XIX traz clara evidência de já se haver firmado o choro como gênero, uma mistura de polca, habanera e tango. Isto se confirma na obra *Suíte popular brasileira* de Villa-Lobos composta entre 1908 e 1912 e constituída dos movimentos *Mazurca-choro*, *Schottisch-choro*, *Valsa-choro*, *Gavota-choro* e *Chorinho*. Em suas obras Villa-Lobos recria os gêneros populares, transformando-os e inserindo-os na sua linguagem musical própria de rítmica e harmonia complexas.

A execução e composição do choro atingiu seu apogeu com Pixinguinha. Na sua obra ele reflete uma mestria na arte do contraponto, como confirma Paulo Silva, então professor de harmonia e contraponto da Escola de Música da UFRJ, em comentário a Donga:

Eu não sei como é que o Pixinguinha faz essas instrumentações neste gênero, porque a regra proíbe tecnicamente certos recursos inadmissíveis nos compassos. Não conseguirei jamais colocar essas formas dentro dos compassos como coloca o Pixinguinha. Devem ser transcendentais!¹⁰

A grande dolência com que Pixinguinha interpretava suas composições exemplifica o estilo plangente característico da melodia do choro. Esta

⁹ Almeida, R., *História da música brasileira*, 2ª edição, Rio de Janeiro: F. Briguiet e Comp. Editores, 1942, p. 68.

¹⁰ Silva, P., apud Barbosa e Oliveira Filho, op. cit., pp. 95 e 96.

plangência encontra suas origens na música do branco, no fado (fadário) cantado pelos degredados portugueses do século XVIII. A maneira particular do choro ser tocado lançaria alguns dos fundamentos para a identificação de uma personalidade musical brasileira, cujas bases técnicas e estéticas e os fundamentos teóricos foram revelados por Mário de Andrade.

A partitura de um choro pode não informar suficientemente sobre o que seria uma interpretação condizente. O intérprete, mesmo com uma certa familiaridade com as rodas de choro, poderá sentir dificuldades em encontrar intuitivamente as nuances rítmico-melódicas essenciais ao “molho” da execução, o que uma transcrição poderia mais facilmente lhe fornecer. Essa nova partitura, a princípio descritiva, ao descrever como de fato ocorrem determinados elementos da performance, deverá ser entendida como prescritiva, pois deve apenas sugerir um tipo de interpretação, não abdicando nunca da criatividade do intérprete. A transcrição, embora mais benéfica que a notação convencional, se constituiria assim de uma versão da interpretação, e não da realidade intrínseca da peça. Assim, ao repertoriar recursos interpretativos, estaríamos criando mais condições ao intérprete de, uma vez conhecido o esqueleto básico da peça e ciente das principais características estilísticas, tomar decisões quanto à ornamentação, às modificações rítmico-melódicas, e quanto aos efeitos e recursos tímbricos peculiares - frulato, sopro cantado em uníssono ou em terças, oitavação da melodia, realização ou adição de ornamentos etc.

As variações rítmico-melódicas utilizadas na interpretação do choro são resultado da criatividade do intérprete aliada aos elementos de sua formação ou “escola” musical. É possível, portanto, definir características comuns em grupos de intérpretes com formações semelhantes, o que possibilita a sistematização desta linguagem. O objetivo deste trabalho se resume na decodificação da linguagem musical subjacente à partitura escrita, que é de fundamental importância tanto do ponto de vista interpretativo como didático. Pretendemos assim trazer para um contexto acadêmico aquilo que é consagradamente um gênero popular e intuitivo.