

O fraseado do Choro: algumas considerações rítmicas e melódicas

Mário Sève

UNIRIO/PPGM

SIMPOM: *Práticas Interpretativas*

marioseve@gmail.com

Resumo: O presente artigo tem como objetivo investigar as mudanças ocorridas no fraseado do choro - considerando este ter-se originado da fusão de melodias de origem européia com padrões rítmicos de origem africana. O recorte histórico situa-se entre a segunda metade do século XIX e a primeira metade do século XX na cidade do Rio de Janeiro – desde o surgimento do jeito “chorado” de interpretar a polca até a fusão desta e do choro com danças e gêneros populares da cultura nacional, como o maxixe e o samba. O universo instrumental relaciona-se à sonoridade dos conjuntos de choro à base de cavaquinho, violão e percussão. São analisados os paradigmas rítmicos responsáveis pela criação da polca-lundu, do tango brasileiro, do choro-amaxiado e do choro-sambado. No quadro teórico estão os conceitos de “imparidade rítmica”, “cometricidade” e “contrametricidade” - dos autores Simha Arom e Mieczyslaw Kolinski, respectivamente - adaptados ao samba, no livro “Feitiço Decente: transformações nos samba no Rio de Janeiro (1917-1933)” (2001), de Carlos Sandroni, e contextualizações de caráter histórico pesquisadas nos trabalhos “O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro” (2013), de Pedro Aragão, e “Pequena História da Música Brasileira: da modinha à lambada” (1991), de José Ramos Tinhorão, entre outros. O artigo é ilustrado por partituras originais editadas – de Henrique Alves de Mesquita, de Ernesto Nazareth, Pixinguinha, Benedito Lacerda e Jacob do Bandolim - e por uma transcrição, também editada, da gravação do dueto Benedito Lacerda e Pixinguinha.

Palavras-chave: Choro; Fraseado; Contrametricidade; Imparidade Rítmica; Música Brasileira.

Abstract: The aim of this article is to investigate changes in choro phrasing - considering that choro was born from the fusion of melodies of European origin with rhythmic patterns of African origin. The historical period is from the second half of the nineteenth century and the first half of the twentieth century in the city of Rio de Janeiro - from the emergence of a polka "chorado" way of interpretation until the merger of polka and choro with dancing and popular genres of national culture, as maxixe and samba. The instrumental universe is related to the choro's groups with cavaquinho, acoustic guitar and percussion. Different rhythmic paradigms are analyzed, through polca-lundu, tango brasileiro, choro-amaxiado and choro-sambado. In the theoretical framework are the concepts of "rhythmic impairment", "cometricidade" and "contrametricidade" – by Simha Arom and Mieczyslaw Kolinski, respectively - adapted to Brazilian music, especially the samba, in the book “Feitiço Decente: transformações nos samba no Rio de Janeiro (1917-1933)” (2001), by Carlos Sandroni, and contextualization of the historical character researched in “O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o choro” (2013), by "Pedro Aragão, and “Pequena História da Música Brasileira: da modinha à lambada” (1991), by José Ramos Tinhorão, among others. The article is illustrated by edited original scores - Henrique Alves de Mesquita, Ernesto Nazareth,

Pixinguinha, Benedito Lacerda and Jacob do Bandolim - and by a transcription, also edited, of the recording of the Benedito Lacerda and Pixinguinha duet.

Keywords: Choro; Phrasing; Contrametricidade; Rhythmic Impairment; Brazilian Music.

1. O fraseado e o choro

Articulação é o nome dado ao processo técnico do falar, a maneira de proferir as diversas vogais e consoantes. De acordo com o *Lexicon* de Meyer (1903), articular é “dividir, expor algo ponto por ponto; fazer com que as partes separadas de um todo apareçam claramente, sobretudo os sons e as sílabas das palavras”. Na música, compreende-se por articulação o ligar e o destacar das notas, o *legato* e o *staccato*, bem como a sua mistura, para a qual muitos empregam abusivamente o termo fraseado. (HARNONCOURT, 1988, p. 49).

Segundo o regente e musicólogo Nikolas Harnoncourt, a música barroca, descrita como a “linguagem dos sons”, era orientada pelo falar. A articulação, “a qual muitos empregam abusivamente o termo fraseado”, parecia algo óbvio para o músico, bastando apenas que se orientasse pela “pronúncia musical” e regras gerais de acentuação e de ligação. Registros desse período apresentam uma notação limpa de indicações de *legato*, *staccato*, acentuações, dinâmicas ou até mesmo de andamento. Curiosamente, o mesmo costuma acontecer na maioria das partituras de músicas populares. Tanto na música barroca, onde dominava a transmissão oral, quanto na popular - e aí incluo o Choro – conhecer regras e saber ler “aquilo que não foi escrito” sempre foram importantes fundamentos.

O *choro* surgiu no Rio de Janeiro, na segunda metade do século XIX, a partir de um jeito “sentimental” com que grupos populares – formados por flautas, violões e cavaquinho - abraçaram estilos musicais que aqui chegaram da Europa em fins da primeira metade do mesmo século. A valsa, o *schottisch*, a *mazurka* e, em especial, a polca misturaram-se ao nosso lundu e à modinha e acabaram por receber uma forma peculiar de interpretação e composição. O músico Henrique Cazes acredita que “a palavra Choro seja uma decorrência da maneira chorosa de frasear, que teria gerado o termo chorão, que designava o músico que “amolecia” as polcas” (CAZES, 2010, p. 17). E o historiador José Ramos Tinhorão, mencionando uma “semelhança de ritmo”, procura explicar a fusão da polca com o lundu¹:

Quando, pois, a partir da segunda metade do século XIX, a polca vence as barreiras da censura familiar e se transforma numa loucura coletiva no âmbito da classe média urbana brasileira (chegou a ser criado o verbo *polcar*), a semelhança de ritmo com o

¹ O lundu era “o nome de uma dança derivada das rodas de batuques de negros africanos.” (TINHORÃO, 1991, p. 47).

lundu permite a fusão que poderia às vezes ser apenas nominal, mas que garante ao gênero de dança saído do batuque a possibilidade de ser, afinal admitido livremente nos salões sob o nome mágico de *polca-lundu*. (TINHORÃO, 1991, p. 56).

De um estilo de tocar polcas, no princípio, a um gênero musical, posteriormente, o *choro* teve sua execução sempre associada a desafios técnicos e mudanças interpretativas – na melodia e no acompanhamento. Estimulou compositores e intérpretes – de Joaquim Callado, Chiquinha Gonzaga, Viriato Figueira, Anacleto de Medeiros, Ernesto Nazareth a Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Garoto e Waldyr Azevedo – na busca de uma linguagem sofisticada e perpetuou-se como base estrutural para a música brasileira. Foi inspiração fundamental na obra do compositor erudito Heitor Villa-Lobos, que lhe dedicou a série de nome “Choros”, e influência em temas musicais de Tom Jobim, Radamés Gnattali, Severino Araújo, Guinga, Hermeto Pascoal e outros contemporâneos. Por último, tem formado uma infinidade de instrumentistas virtuosos - de Patápio Silva, Lupercer Miranda, Abel Ferreira, Dino 7 Cordas, Altamiro Carrilho a Rafael Rabello e Hamilton de Holanda, entre tantos.

2. Ritmo e melodia

IMPERIAL
Estabelecimento musical
de
F. B. DENIZ.
Preço 500

OS BEIJOS DE FRADE

Praca da Constituição
N.º 11.
Rio de Janeiro.

LUNDÚ

Poesia de E. D. Villas Boas
Musica de H. A. de Mesquita.

TEMPO DE FADO:

PIANO
Schere
p

Dos beijos o gosto a-ma - vel Bem não posso des-cre - ver Par que sendaelles de fra - des

Exemplo 1: Fragmento de *Os beijos de frade* (1856), de Henrique Alves de Mesquita, extraído do livro *Três vultos históricos da música brasileira* (SIQUEIRA, 1969, p. 39).



A pulsação binária e a “frequência de frases compostas pela repetição sistemática dum só valor bem pequeno (semicolcheia)” (ANDRADE, 1962, p. 31) parecem traduzir a “semelhança de ritmo” que Tinhorão descreve, que vemos em *Os beijos de frade* (exemplo 1), de Henrique Alves de Mesquita – considerada uma polca-lundu, segundo Siqueira (1969, p. 45). Da “mágica” fusão da polca com o lundu – onde aspectos melódicos e rítmicos dialogaram entre conflitos e semelhanças – nasceu, provavelmente, o fraseado do Choro. Uma melodia de origem europeia (do clássico e do barroco) teve de “inventar” uma forma de articulação musical para se adaptar a padrões rítmicos de origem africana (da cultura de negros escravos *bantus*²) que aqui existiam manifestados pelo batuque e pela dança.

Boa parte dessa “invenção” é representada pelo que Mário de Andrade chamou de “síncopa característica” ou, de uma forma mais ampla, de “fantasia rítmica”. O pesquisador, que dizia que a “síncopa... no primeiro tempo do compasso de dois é a característica mais positiva da rítmica brasileira” (*apud* SANDRONI, 2001, p. 21), afirmava também que “muitos movimentos chamados de sincopados não são síncopa. São polirritmia ou são ritmos livres de quem aceita as determinações fisiológicas de *arsis* e *tesis* porém ignora (ou infringe propositalmente) a doutrina dinâmica falsa do compasso” (ANDRADE, 1962, p. 33-4). De fato, a síncopa, ou síncope³ não é um conceito universal da música – assim como o compasso, que só teve seu emprego sistematizado a partir do período barroco. Ela não existe, como a conhecemos, na rítmica africana, embora costumeiramente represente o que há de africano na música ocidental – no caso brasileiro, do lundu ao samba, o “irregular” da síncope muitas vezes significa a regra, o mais comum, o “característico”. Em seus estudos sobre a música da África, A. M. Jones realizou a seguinte comparação:

... a rítmica ocidental é *divisa*, pois se baseia na divisão de uma dada duração em valores iguais. Assim, como ensinam todos os manuais de teoria musical, uma semibreve se divide em duas mínimas, cada uma destas em duas semínimas e assim por diante. Já a rítmica africana é *aditiva*, pois atinge uma dada duração através da soma de unidades menores, que se agrupam formando novas unidades, que podem não possuir um divisor comum (é o caso de 2 e 3). (SANDRONI, 2001, p. 26).

² Kazadi Wa Mukuna desenvolve muito bem o assunto em seu livro *Contribuição Bantu na Música Brasileira: perspectivas etnomusicológicas* (2010).

³ O *The Grove Dictionary of Music* diz que a sincopação (ato de usar síncope, de sincopar) “geralmente acontece em linhas musicais em que os tempos fortes não recebem articulação. Isso significa que ou eles são silenciosos (...) ou que cada nota é articulada em um tempo fraco (ou entre dois tempos) e ligada até o próximo tempo” e que “qualquer linha musical sincopada pode ser percebida como contrária ao pulso estabelecido pela organização da música nos compassos.”

“O primeiro compositor a estilizar o ritmo do maxixe, sintetizado pelos conjuntos de Choro a partir da polca e do lundu, foi o pianista Ernesto Nazareth” (TINHORÃO, 1991, p. 71) – em uma versão “semi-erudita”, para música de salão, que chamou de “tango brasileiro”. As obras de Nazareth⁵ procuravam retratar as funções de cada instrumento do Choro – fossem eles solistas ou acompanhadores, como o cavaquinho e o violão. Além de usar a célula de acompanhamento $\frac{2}{4}$  :|| da cométrica polca, suas partituras eram repletas das variações do padrão contramétrico de oito pulsações, como $\frac{2}{4}$  :|| (figura notável nos maxixes e nas gravações dos *Oito Batutas*, grupo liderado por Pixinguinha). Em suas composições (como as dos exemplos 2 e 3), cometricidade e contrametricidade muitas vezes conviviam em planos sobrepostos (melodia sobre acompanhamento ou vice-versa). Tais escritos, ao sistematizar o Choro, tornaram-se preciosos documentos para o estudo da música desse período.

Ameno Resedá
polca Ernesto Nazareth
1913



Exemplo 2: Fragmento de *Ameno Resedá*, extraído de *Todo Nazareth – Obras Completas • polcas* (CURY; MACHADO, 2007, p. 100).


























































































































































Tenebroso
tango Ernesto Nazareth
1913



Exemplo 3: Fragmento de *Tenebroso*, extraído de *Todo Nazareth – Obras Completas • tangos • vol. 3 • P-Z* (CURY; MACHADO, 2007, p. 106).

⁵ O livro “O Enigma do Homem Célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth”, de Cacá Machado (2007), traz uma análise detalhada da trajetória e de algumas obras emblemáticas do compositor.

Em fins do século XIX, com o crescimento da população negra e mestiça, apareceram, também na Zona Centro do Rio, lugares onde se praticava o samba - em seu estado primitivo. Notabilizaram-se as festas nas casas das “tias baianas”, que promoviam um autêntico caldeirão de ingredientes musicais distintos e confluentes – vindos do Choro e do batuque –, com “baile na sala de visita, samba de partido-alto nos fundos da casa e batucada no terreiro” (MOURA, 1983, *apud* SANDRONI, 2001, p. 104), como diria o lendário pandeirista João da Baiana. De uma produção coletiva na mítica Casa da Tia Ciata nasceu o primeiro samba gravado – *Pelo Telefone*, registrado por Donga em 1917. As gravações dos sambas desse período, incluindo os de Sinhô – o “sistematizador intuitivo desse gênero musical” (SEVERIANO, 2008, p. 75) –, eram ainda marcadas pelo ritmo sincopado do maxixe (ou seja, no padrão de 8 pulsações)⁶.



Só nos anos 1930, junto ao surgimento do rádio e da gravação elétrica, é que apareceu – através da música de Ismael Silva e de outros compositores da escola de samba *Deixa Falar*, do bairro do Estácio no Rio – o modelo rítmico de se tocar o samba como o conhecemos atualmente. Este modelo, livre da influência do maxixe, apresentava padrão contramétrico de 16 pulsações, com diferentes agrupamentos binários e ternários $[2+2+2+3]+[2+2+3]$ ⁷, em “imparidade rítmica” 9+7. Na função de *time-lines*⁸, as figuras rítmicas $\frac{2}{4}$                                                                                                                                                         

⁶ Considerando o fato dos negros percussionistas estarem fora da indústria cultural do período citado, Braga (2004) atribui a um “equivoco musicológico” reducionista a questão que divide o samba carioca nos estilos “maxixado” e “do Estácio” (a ser mencionado a seguir). Tal pertinente crítica, entretanto, não interfere nas análises do presente artigo, que se concentram em investigar como diferentes paradigmas rítmicos (sem dúvidas, encontrados nas gravações dos dois estilos de samba) interferiram no fraseado rítmico-melódico do Choro.

⁷ Tal padrão (ou paradigma) rítmico poderia ser representado, por nossa notação, como $\frac{2}{4}$     

Alves e Carmen Miranda –, e as orquestrações de Pixinguinha – um dos principais arranjadores do período, cuja escrita contribuiu para sistematizar um novo fraseado rítmico-melódico. Houve, assim, como observa Aragão:

a) o papel decisivo dos instrumentistas ligados ao choro nas transformações de contrametricidade surgidas no Estácio através de figuras mediadoras, como Benedito Lacerda (pouco lembrado na bibliografia tradicional sobre o samba, mas que teve, ao meu ver, papel decisivo na configuração deste novo padrão) e Pixinguinha; e b) o fato de que o choro também foi influenciado, de forma paralela e complementar, por essa contrametricidade. (ARAGÃO, 2013, p. 33).

Muitos choros (editados originalmente no estilo de “choros-amaxixados”, como observa-se nos três compassos iniciais de *Proezas de Sólon*, do exemplo 4) – influenciados pelo modelo rítmico do Estácio –, passaram a ser reinterpretados (como observa-se nos quatro compassos iniciais transcritos da gravação de *Proezas de Sólon* por Pixinguinha e Benedito Lacerda, no exemplo 5)¹¹ ou compostos (como observa-se nos cinco compassos iniciais do choro *Noites Cariocas*, de Jacob do Bandolim, no exemplo 6) como “choros-sambados”. Ou seja, passaram a obedecer o novo padrão contramétrico de 16 pulsações (repetidos, então, de dois em dois compassos) e serem tocados – de acordo com o conceito de “imparidade rítmica” – ora em 7+9, na *time-line* $\frac{2}{4}$  :|| (como no exemplo 5, onde a melodia e o contraponto aparecem adiantados em uma semicolcheia do primeiro para o segundo compasso e do terceiro para o quarto compasso depois de $\frac{2}{4}$), ora em 9+7, na *time-line* $\frac{2}{4}$  :|| (como no exemplo 6, onde a melodia aparece adiantada em uma semicolcheia antes do primeiro compasso de $\frac{2}{4}$ e também do segundo para o terceiro compasso depois de $\frac{2}{4}$).

Somaram-se ainda, a Benedito Lacerda e Pixinguinha, outros músicos na mediação do “paradigma do choro-sambado”, tais como o clarinetista e saxofonista Luiz Americano e, especialmente, o bandolinista e pesquisador Jacob do Bandolim, que tornou-se o principal compositor e intérprete do novo estilo e peça fundamental na organização de um conjunto de Choro – deixando como legado seu famoso *Conjunto Época de Ouro*, ainda atuante.

¹¹ Transcrição realizada para o volume 1 do livro *Choro Duets – Pixinguinha e Benedito Lacerda*, de Mário Sève e David Ganc.

O entendimento dos paradigmas rítmicos relacionados a polca, ao lundu, ao maxixe, ao samba são até hoje a base para a execução do Choro e seus subgêneros – seja no fraseado melódico ou no acompanhamento. O violonista e compositor Mauricio Carrilho revela suas escolhas para o que chama “concepção de acompanhamento desse pessoal da velha guarda e do pessoal da geração pós-Pixinguinha”: “...a gente usa elementos rítmicos de acordo com a figuração da melodia ou com a intenção que a gente tem de levar [os acompanhamentos] mais para um lado ou para o outro” (ARAGÃO, 2013, p. 232).

Conclusões

O fraseado europeu que deu origem ao choro foi se modificando à medida que a música se expunha à dança, sempre se adaptando aos novos gingados do brasileiro. E assim a polca foi se transformando em maxixe, o maxixe em samba, etc. Na música popular, principalmente quando associada à dança, permite-se grande liberdade de interpretação. Com relação às suas partituras, pode-se dizer que “o que se escreve nem sempre é o que se toca”. (SÈVE, 1999, p. 11).

Quando escrevi essas linhas, faz alguns anos, intuía algo a partir apenas de minha prática musical. Imaginei, assim, que deveria agora investigar mais a fundo as questões ligadas ao fraseado do choro – mesmo admitindo ser um assunto vasto demais para a pequena dimensão deste artigo. As pesquisas relacionadas no livro de Carlos Sandroni, somadas aos escritos de Pedro Aragão, Mário de Andrade e José Ramos Tinhorão, entre outros, me revelaram conceitos e contextualizações históricas que puderam explicar, de uma forma convincente e satisfatória, a influência dos padrões rítmicos africanos (contramétricos) nas articulações de melodias européias (cométricas) que aqui se fundiram na música do Choro. Essa “mágica” fusão, todavia não suficientemente estudada, julgo ser um dos mais fascinantes enigmas desse gênero.

Pudemos perceber, através de análises aqui apresentadas, determinadas mudanças rítmicas e melódicas associadas a diferentes modelos de “sincopação” – considerando-se o ponto de vista da notação musical ocidental e sua organização por tempos e barras de compasso. Foi possível observar, por exemplo, a partir dos padrões de oito e 16 pulsações, como “nossa” síncope consegue se deslocar – dentro de um mesmo tempo, entre tempos de um compasso ou transbordando de um compasso a outro – e, ao alterar o sentido do fraseado, remeter-nos a gêneros tão variados quanto a polca-lundu, o maxixe e o samba.

Enfim, ficamos neste artigo com algumas ideias e esclarecimentos, mas achando necessário um mergulho ainda mais profundo no tema, seja, por exemplo, em pesquisas relacionadas à intersecção do canto, da palavra com a música instrumental (como sugere Harnoncourt) ou – em um possível paralelo com estudos de *performances* históricas – na investigação de regras interpretativas para o Choro comparadas a regras das músicas do

barroco e do classicismo – estilos que aqui aportaram em períodos diversos, antes mesmo do aparecimento da polca.

Referências

- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1962.
- ARAGÃO, Pedro. *O baú do Animal – Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro*. Rio de Janeiro: Livraria e Edições Folha Seca, 2013.
- BRAGA, Luiz Otávio. *Música brasileira, música americana: o fox-trot nas décadas de 30 e 40*. Anais do V CONGRESSO LATINOAMERICANO DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL PARA O ESTUDO DA MÚSICA POPULAR, 2004. Disponível em < www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2011/12/LuizOtavioBraga.pdf >. Acesso em: 9 out 2014.
- CAZES, Henrique. *Choro: do Quintal ao Municipal*. São Paulo: Editora 34, 2010.
- CURY, Thiago, MACHADO, Cacá. *Todo Nazareth – Obras Completas*. São Paulo: Água Forte Edições Musicais, 2011.
- HARNONCOURT, Nikolaus. *O Discurso dos Sons – caminhos para uma nova compreensão musical*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor LTDA, 1998.
- MACHADO, Cacá. *O Enigma do Homem Célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1983.
- MUKUNA, Kazadi Wa. *Contribuição Bantu na Música Brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Imagem Editora, 2010.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor LTDA, 2001.
- SÈVE, Mário. *Vocabulário do Choro: estudos e composições*. Rio de Janeiro: Lumiar, Irmãos Vitale, 1999.
- SÈVE, Mário, GANC, David. *Choro Duetos – Pixinguinha e Benedito Lacerda*. Rio de Janeiro, Irmãos Vitale, 2010. v.1.
- SÈVE, Mário, SILVA, Rogério, SILVA, Horondino. *Songbook do Choro*. Rio de Janeiro: Lumiar, Irmãos Vitale, 2011. v.3.
- SEVERIANO, Jairo. *Uma História da Música Popular Brasileira – das origens à modernidade*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- SIQUEIRA, Batista. *Três vultos históricos da música brasileira*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1969.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena História da Música Popular – da Modinha a Lambada*. São Paulo: Art Editora, 1991.