

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

David Rangel Diel de Carvalho Martins

IMPROVISACÃO NO CHORO SEGUNDO CHORÕES

Prof^a Dr^a Heloísa Faria Braga Feichas
Orientadora

Belo Horizonte
2012

DAVID RANGEL DIEL DE CARVALHO MARTINS

IMPROVISAÇÃO NO CHORO SEGUNDO CHORÕES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Música.

Orientadora: Prof^a Dr^a Heloísa Faria Braga Feichas

Belo Horizonte
2012

M386i Martins, David Rangel Diel de Carvalho.

Improvisação no choro segundo chorões [manuscrito] / David Rangel Diel de Carvalho. – 2012.

111 f., enc.

Orientadora: Heloísa Faria Braga Feichas.

Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia: p. 105-111.

1. Música – ensino e aprendizagem. 2. Improvisação (música). 3. Música popular - Brasil. I. Feichas, Heloísa Faria Braga. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.981



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pelo aluno DAVID RANGEL DIEL DE CARVALHO MARTINS, em 16 de novembro de 2012, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Profa. Dra. Heloísa Faria de Braga Feichas
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientadora)

Prof. Dr. Fábio Adour da Câmara
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Mauro Rodrigues
Universidade Federal de Minas Gerais

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Luiz Antonio de Carvalho Martins e Laura Maria Rangel Diel pelo amor, respeito e sabedoria com que fui gerado, criado e educado.

À minha orientadora Heloísa Faria Braga Feichas, pela confiança, pelo incentivo, pela orientação e pelas seções de psicanálise.

À CAPES/REUNI pelo apoio financeiro em parte deste percurso.

Aos chorões, sujeitos desta pesquisa; e em especial aos entrevistados: Ausier Vinícius, Eric Murray, Evandro Archanjo, Gelson Luiz, Jonas Vitor, Marcos Flávio, Mozart Secundino, Pedro Amorim, Pedro Paes, Silvio Carlos, Tiago Ramos, Waldir Silva.

À professora Cecília Cavalieri França, pelas Iniciações Científicas e pela visão pedagógica que me despertaram o interesse pelo mestrado. Ao professor André Cavazotti, pelo incentivo e pelas primeiras orientações para esta pesquisa, enquanto projeto, desde a graduação. Ao professor Cliff Korman, pelo grande incentivo, pelas orientações e pela oportunidade de monitoria em suas aulas – uma atividade re-carregadora de energias – e pela confiança no meu trabalho.

Ao professor Ângelo Nonato pelas aulas de Percepção Musical, pela visão pedagógica, pela presença como banca de Qualificação, onde suas críticas e sugestões foram indispensáveis para o amadurecimento da pesquisa. Aos professores Fabio Adour da Camara e Mauro Rodrigues por comporem a banca final da Defesa, onde suas críticas e sugestões contribuíram mais ainda para o amadurecimento deste pesquisador.

Aos professores: João Gabriel, Jussara Fernandino, Walênia Marília Silva, Virgínia Bernardes, Eduardo Campolina, Flávio Barbeitas, Glaura Lucas e Rosangela de Tugny, pela relevância em minha formação. Ao professor José Raimundo Lisboa da Costa pela amizade, pelas conversas político-pedagógicas, pelas orientações e pelo exemplo.

Ao Conservatório de Música de Niterói e à Valéria Gomes pela minha formação profissional em música.

Ao Rafael Cândido Neri pela amizade e pelas seções mútuas de psicanálise empírica. À Kênia Werner pela amizade, carinho, compreensão e oportunidades de amadurecimento. À minha família paulista, em especial à Ana Maria Lopes da Silva, Roberta Lopes da Silva, Andréia Lopes da Silva Pasquini, assim como à todos os amigos e colegas de cuja amizade tive de desertar por todo este tempo para a realização deste trabalho.

RESUMO

Este trabalho teve por objetivo investigar a improvisação musical e seus processos tradicionais de ensino e aprendizagem através dos pontos de vista de diversos chorões e estudiosos do choro, em contraponto à grande difusão de metodologias oriundas [ou inspiradas] pela cultura do jazz. Baseado fundamentalmente no falar sobre música, este trabalho apresenta uma abordagem mais conceitual e filosófica, mas nem por isso menos prática – afinal, o discurso instituído é capaz de moldar não apenas nosso pensar como também nosso agir, a curto e longo prazos. Sendo, pois, o discurso de chorões e estudiosos do choro a matéria prima deste trabalho, foram colhidas doze entrevistas semi-estruturadas, das quais pudemos destacar e reunir uma série de valores e significados musicais e extramusicais [sociais, culturais, políticos e etc.] indispensáveis à compreensão do fenômeno da improvisação musical praticada por chorões tradicionais. Nos processos de influência e/ou hibridismo entre as culturas do jazz e do choro, muitos destes valores e significados entram em choque causando certa confusão em relação à origem e aos propósitos da improvisação nestas culturas. Ao investigar o ênico do choro, buscamos enfim contribuir mais especificamente com o desenvolvimento de uma consciência etnopedagógica, em muito necessária à incorporação da música popular nos cursos superiores de música.

Palavras-chave: choro, improvisação, jazz, ensino e aprendizagem, valores e significados, música popular.

ABSTRACT

This study aimed to investigate the choro's musical improvisation and the way the chorões learn and teach it, through the viewpoints of some choro musicians and scholars, in view of the wide dissemination of methodologies from [or inspired by] jazz culture. Based primarily on talk-about-music, this work presents a more conceptual and philosophical [but no less practical] approach - after all, the speech is able to shape not only our thinking but also our actions, in short and long term. Since the speech of chorões and o choro musicians and scholars is the raw material for this study, we collected twelve semi-structured interviews, of which we highlight and bring together a number of meanings and values essential to understanding the phenomenon of musical improvisation practiced by the traditional chorões. In the processes of influencing of and/or hybridization between jazz and choro cultures, many of these values and meanings clash causing some confusion as to the origin and purposes of improvisation in each of these cultures. In investigating the emic view of chorões, we wish to develop more of an ethnopedagogic awareness, so needed in the incorporation of popular music in ours music schools.

Keywords: choro, improvisation, jazz, teaching and learning, values and meanings, popular music.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 – Trecho de baixaria para “Chorando Baixinho”, de Abel Ferreira p.48
- Figura 2 – Tema da parte A de “Proezas de Solon”, de Pixinguinha p.61
- Figura 3 – Exemplo composto com variações típicas utilizadas nas improvisações mais tradicionais de choro p.62

SUMÁRIO

Introdução	9
I. Breve histórico motivacional	10
II. Questões preliminares	13
III. Abordagem Metodológica	15
Metáforas e alegorias como fonte de conhecimento sobre a música	19
IV. O chorão	21
Os entrevistados	22
1. Considerações históricas	27
1.1. Sobre as origens social e cultural do chorão.....	30
1.2. Sobre o ensino e a aprendizagem de música no Brasil.....	33
1.3. Sobre a literatura didática nacional voltada para o estudo da improvisação musical.....	36
2. Improvisação no choro segundo chorões	39
2.1. A influência dos instrumentos no improviso dos chorões.....	41
2.2. Imprevisto ou Preparado? A etimologia submetida ao contexto.....	46
2.3. Improviso como conversação	51
2.4. “Fique perto da melodia”: outras formas de improviso.....	57
3. “Jazz é Jazz, Choro é Choro!”	65
3.1. Ajustando o foco.....	65
3.2. Cada jogo com suas regras	68
3.3. Obrigatoriedade versus facultatividade	71
3.4. “Respeite a melodia!”: sobre o valor do intérprete frente ao compositor	75
3.5. O “virtuosismo da sociabilidade” no choro	78
4. Por uma etnopedagogia da improvisação no choro tradicional	86
4.1. Notação, memória e criatividade	89
4.2. A influência da metáfora da conversação nos processos de ensino e aprendizagem da improvisação no choro.....	96
Epílogo e Conclusões Iniciais	100
Referências Bibliográficas	105

Introdução

Segundo Alexandre Caldi Magalhães¹, “a prática de improvisar melodicamente sobre os encadeamentos harmônicos – sem maiores referências à melodia – como no jazz” vem ganhando força entre as gerações mais recentes de músicos de choro. Esta influência do jazz também pode ser encontrada de maneira irrefletida [ou seja, sem uma postura reflexiva, sem se “pensar sobre”] em uma literatura didática brasileira sobre improvisação [e, naturalmente, em cursos livres que utilizam essa literatura].

No entanto, para Carlos Almada², “a improvisação no choro tem não só origem e propósitos bem diversos em relação ao jazz, como é realizada de maneiras consideravelmente diferentes”. Isto significa que, em teoria, a literatura didática da qual acabamos de falar não seria adequada ao aprendizado da habilidade de improvisar como um chorão, pois seria calcada em valores culturais do jazz e não [necessariamente] do choro. Por isso, é necessário investigar o que há de peculiar na improvisação do chorão em relação à improvisação do jazzista.

Há décadas a cultura do jazz tem inspirado estudos científicos em diversas áreas do conhecimento, proporcionando aos jazzistas o acesso às escolas de música das universidades estadunidenses, como representantes de sua música popular instrumental e urbana. Talvez isto tenha se refletido, de alguma forma, na criação dos cursos superiores em Música Popular que temos hoje no Brasil; cursos estes que tem atraído cada vez mais músicos interessados em estudar nosso gênero equivalente de música popular instrumental e urbana: o choro.

Além da influência do jazz, também é preciso considerar, nestas circunstâncias, que os novos chorões estão entrando em um ambiente física e ideologicamente instituído a partir do Conservatório³. E os conservatórios, por sua vez, teriam herdado toda uma tradição eurocentrista que, segundo a professora Heloísa Feichas⁴, “privilegia não só o repertório europeu como também as metodologias de ensino da música com foco no ensino da notação tradicional” [a partitura]. Tratam, assim, qualquer cultura musical a partir de suas próprias concepções, valores e métodos.

Nestas circunstâncias, assumimos como objetivo investigar as peculiaridades da improvisação no choro através dos valores e significados que os próprios chorões atribuem a esta prática, para que assim possamos evitar pré-conceitos – sejam eles jazzísticos ou

¹ MAGALHÃES 2000, p.31.

² ALMADA 2006, p.4.

³ BARBEITAS 2002, p.77.

⁴ FEICHAS 2006, p.1.

“conservatoriais” – em relação a esta habilidade. A inclusão do choro aos currículos de música é uma forma de tornar as escolas mais permeáveis à pluralidade cultural. Mas, como nos alerta Carlos Sandroni⁵, é “fundamental que tal inclusão não seja concebida como mera adoção de novos conteúdos, a serem trabalhados de acordo com metodologias alheias a seu contexto cultural”. E em vista disso, é preciso considerar a incorporação de modos-de-fazer [e de-pensar] tradicionais.

Acreditamos que o discurso dos chorões contenha valores e significados fundamentais à essa compreensão de seus modos-de-pensar, e que tais valores e significados sejam, muito provavelmente, ilustrados a partir de metáforas e comparações. Um exemplo disso é o fato de muitos chorões referirem-se à improvisação no choro como sendo ela uma espécie de “conversa”. Segundo Ingrid Monson⁶, quando músicos usam essa “metáfora da conversação” eles estão dizendo algo muito significativo sobre o processo musical. E para Lakoff e Johnson⁷, metáforas não apenas ilustram como também podem estruturar toda nossa maneira de pensar e agir sobre um determinado fenômeno.

Tomaremos, então, **o discurso dos chorões sobre suas práticas em improvisação** como a matéria-prima deste estudo, pois só a partir dele poderemos verificar a pertinência de uma série de **valores** pedagógicos que tem influenciado nossa literatura e nossos cursos de improvisação. Afinal, até onde diferentes concepções de improviso poderiam coexistir na ementa de um curso que propõe um ensino genérico⁸, ou polivalente, desta habilidade? Esta questão, inclusive, faz parte de um histórico de motivações pessoais que culminou na realização desta pesquisa. Vejamos, a seguir, as origens dessa questão e como ela se relaciona com a formação musical que tive.

I. Breve histórico motivacional

Meu primeiro contato prático com o choro foi no Conservatório de Música de Niterói. Naquela época eu estudava violão erudito, mas meu repertório era mais focado em compositores populares (como Ernesto Nazareth, João Pernambuco e Dilermando Reis) e que tinham influência da música popular e folclórica (como Villa-Lobos e Leo Brouwer).

⁵ SANDRONI 2000, p.26.

⁶ MONSON 1998, p.81.

⁷ LAKOFF e JOHNSON 2002, p.45-47.

⁸ “Gênérico” como “independente de gênero”, que sirva ao estudo da habilidade em qualquer gênero musical.

Quando presenciei pela primeira vez uma roda de choro, perto de onde eu morava em Niterói-RJ, fiquei encantado com o violão de sete cordas, e percebi que o seu papel era bastante diferente, naturalmente, daquele com o qual eu estava me habituando como violonista erudito. O sete cordas não se atinha muito aos acordes, e realizava um contraponto (ou contracanto) contínuo e aparentemente improvisado. Não me parecia um simples acompanhador, mas não cheguei a tomá-lo como solista. Na verdade, ele alternava constantemente entre estes papéis, e parecia, talvez por isso, gozar de bastante prestígio (tanto entre os músicos quanto entre os que assistiam à roda)⁹.

Apesar do entusiasmo, não me tornei, depois daquele dia, um frequentador de rodas de choro por diversos motivos particulares e nas poucas ocasiões que pude presenciar outras rodas eu o fiz apenas como ouvinte. Só em 2006, já em Belo Horizonte, durante o segundo ano da graduação, que eu comecei a ter um contato mais próximo com esse gênero, frequentando as aulas de Práticas Interpretativas do Choro, ministradas pelo professor Marcos Flávio, e as rodas que alguns colegas veteranos começaram a organizar na Assufemg (Associação de Servidores da UFMG).

Foi frequentando rodas de choro que eu comecei a perceber, dentre outras coisas, a necessidade de saber acompanhar de ouvido, pois, às vezes, os solistas levavam partituras sem indicação da harmonia e, na ânsia de tocá-las, de nos apresentar um repertório novo, éramos os acompanhadores postos à prova tendo que improvisar um acompanhamento [que coubesse na melodia]. Na época eu não fazia ideia de como fazer isso, mas conforme meu repertório aumentava pude perceber diversas recorrências de encadeamentos, soluções harmônicas, motivos melódicos e convenções rítmicas, e, aos poucos, fui suspeitando de que era baseando-se nisso que os violonistas mais experientes conseguiam acompanhar melodias “inéditas”.

Além de improvisar acompanhamentos para músicas que não tinham a harmonia grafada, eu percebi que havia outras circunstâncias que também exigiam a habilidade de improvisar. Eu tocava o violão de 6 cordas e sempre que algum solista “puxava”¹⁰ uma música cujo acompanhamento eu já tivesse decorado, eu podia liberar um pouco mais da minha capacidade de atenção para tentar aprender como e quando o sete cordas devia fazer aqueles contracantos graves entre um acorde e outro.

⁹ Hoje já percebo que esta liberdade quanto a função no grupo pode partir de qualquer instrumento, inclusive do pandeiro. Ao que parece todos os instrumentistas podem ocupar um lugar de prestígio na performance, desde que tenham a aceitação do grupo para isso.

¹⁰ Termo do jargão do choro para expressar “iniciava a execução de”.

Comecei então a perceber que as frases desta “baixaria” [como são chamados esses contracantos do sete cordas] nunca eram exatamente as mesmas nas repetições da forma, e essa diversificação, assim como a óbvia expressão de surpresa dos outros músicos e ouvintes, me sugeria que o violonista as elaborava de improviso. Assim, comecei a perceber que, se eu quisesse aprender a tocar choro no sete cordas, eu teria também que aprender a improvisar.

Meu primeiro contato com o estudo da improvisação musical também foi no conservatório. Minha professora de violão, Valéria Gomes, chegou a ministrar alguns exercícios baseados em métodos bastante conhecidos sobre o tema, como, por exemplo, o “*Harmonia e Improvisação*”, do Almir Chediak, e “*A arte da improvisação*”, do Nelson Faria. Entretanto, como já havia dito, meu interesse maior, naquela época, era na técnica do violão erudito e, por isso, eu não via um objetivo ou uma aplicação direta daqueles exercícios na minha prática. Só quando vim pra Belo Horizonte e comecei a frequentar rodas de choro é que surgiu uma demanda legítima para o estudo da improvisação.

Cursando a Licenciatura em Música na UFMG, resolvi então me matricular na disciplina *Improvisação*, ministrada pelo professor Mauro Rodrigues. No decorrer do curso, comecei a perceber que, tanto a concepção de improviso, quanto as atividades sugeridas, eram, até certo ponto, semelhantes àquelas que eu conheci no conservatório através da minha professora Valéria e dos métodos de Almir Chediak e Nelson Faria. O estudo da improvisação era basicamente o estudo da harmonia associado ao estudo técnico das escalas no instrumento.

Naquela altura, cheguei a associar essa abordagem àquela estética jazzística, ou mesmo, “bossanovística”, predominante naqueles métodos que conheci no conservatório e no curso de Improvisação. Essa estética vinha também acompanhada de alguns valores aparentemente diferentes daqueles que eu estava aprendendo como violonista de choro. Além do estudo ser mais focado na harmonia e nas relações escala-acorde, o *ineditismo*, assim como o desenvolvimento de um estilo pessoal, eram incentivados desde o início. Estes valores costumam ser reconhecidos por vários autores como bastante característicos no universo do jazz¹¹.

Admito que, por tudo isso, comecei a desenvolver certo preconceito em relação a essa cultura do jazz, pois via e vivenciava uma improvisação que não se parecia muito com a improvisação de quem estudava a partir daqueles métodos, como os do Chediak e do Nelson Faria, por exemplo. Então, eu comecei a suspeitar que, talvez, eu tivesse de ser mais objetivo, se quisesse aprender a improvisar como um chorão, contextualizando ao máximo o estudo desta habilidade no universo do choro. A dificuldade de aprender a improvisar no choro através de

¹¹ Idem; FALLEIROS 2006, p.49.

metodologias descontextualizadas gerou então várias outras questões que deram início, de fato, a esta pesquisa.

II. Questões preliminares

Em uma simples busca pela internet, ou mesmo pelos acervos palpáveis das bibliotecas, é possível constatar que a maior parte do material didático disponível sobre improvisação musical refere-se à cultura do jazz¹², ou é baseada em sua rede de valores e significados¹³. Alguns, inclusive, sugerem que a metodologia independe do instrumento musical, do gênero e do estilo, inaugurando assim uma teoria genérica [polivalente] da improvisação. No entanto, desenvolvem seus exercícios ainda baseados no estudo da harmonia e das relações escala-acorde [que são muitos explorados nos métodos de improvisação do jazz]. Por isso, daqui por diante, chamaremos esta falsa imparcialidade de *paradigma jazzístico da improvisação*.

Dada a importância que a improvisação musical assumiu na cultura do jazz e a quantidade de métodos e pesquisas sobre o assunto que esta cultura inspirou¹⁴ (antes que a improvisação em outras culturas fosse estudada com mais profundidade), é natural que muitos músicos brasileiros usem o improviso jazzístico como modelo. No entanto, nossa população é um misto de povos diferentes daqueles que formaram a população dos Estados Unidos [que o “berço” do jazz] e, por conseqüência, nossa cultura e nossa música também o são.

Logicamente, após séculos de histórias desenvolvidas em regiões tão distintas do globo, um chorão não compartilharia (ou ao menos não compartilhava num passado menos globalizado) dos mesmos sons, cheiros, gostos, paisagens, pensamentos, sentimentos, princípios éticos e condutas que compõem o universo de um jazzista, ou sua “cosmologia” – como se costuma usar no jargão etnomusicológico.

[...] O Choro, apesar de ser chamado “o jazz brasileiro” [...] e ter se originado na mesma época que o próprio jazz sob circunstâncias semelhantes, medrou, todavia, em ambiente cultural inteiramente diverso. O conhecimento deste fato já seria suficiente para depreender que o conhecimento da improvisação apenas no jazz é incompleto para o bom desempenho no choro e na música brasileira [...]¹⁵

¹² VALENTE 2009, p.8.

¹³ A rede de valores e significados de uma cultura musical é o que define seus modos de fazer e perceber a música.

¹⁴ VALENTE 2009, p.8.

¹⁵ MENDONÇA 2006, p.98-99.

Isto, porque os valores e significados [sociais, culturais e etc.] que um chorão imprime numa improvisação no choro são naturalmente diferentes daqueles que um jazzista imprime numa improvisação no jazz. Afinal, segundo John Blacking¹⁶, “o que não desperta um pode despertar outrem, não por uma qualidade absoluta na música em si, mas pelo que a música venha a significar pra este [outro], como membro de uma cultura ou grupo social em particular”.

Então, o que poderia haver de peculiar na música do chorão em relação à música do jazzista? Mais especificamente, o que a improvisação de um chorão teria de peculiar? O que seria, segundo o chorão, fundamental pra se improvisar no choro? A princípio, os mais aptos a responderem esta última questão, em especial, seriam os próprios chorões, pois são eles quem atribuem os valores e significados que buscamos às suas práticas musicais improvisadas. Então questionamos: como um chorão compreende a improvisação no choro? Em quais ambientes ou circunstâncias esta habilidade lhes é exigida? Como e por que um chorão improvisa no choro?

Apesar de serem gêneros essencialmente instrumentais e guardarem certas semelhanças em suas origens (já que ambos se desenvolveram a partir da influência de danças europeias e da rítmica africana), o choro e o jazz são fruto de contextos significativamente diferentes, não só no que diz respeito à geografia de modo geral, mas principalmente no que diz respeito aos povos e suas identidades culturais, sociais, étnicas e até mesmo religiosas. Por isso, cremos que diferentes contextos históricos, sociais, políticos, culturais, [etc.] conduzem seus sujeitos ao desenvolvimento de diferentes habilidades e conhecimentos musicais, assim como à maneiras igualmente diferentes de aprender/ensinar tais habilidades e conhecimentos. Mas não deixamos de considerar também que, inversamente, semelhanças entre os povos também os conduziriam à semelhantes concepções musicais.

Desta maneira, não pretendemos defender a existência de uma “originalidade” intrínseca à improvisação do choro, mas sim compreender, ou ao menos imaginar, como chorões improvisavam antes que outras realidades (como as da improvisação jazzística ou do modelo conservatorial, por exemplo) viessem influenciar seus modos-de-fazer e de-pensar esta habilidade. Afinal, como nos lembra Acácio Tadeu Piedade¹⁷, “o hibridismo é um processo congênito e inevitável na música” e na raiz deste processo encontra-se a improvisação.

[...] No universo musical observa-se que as práticas improvisatórias sempre estiveram presentes na gênese das novas concepções que viriam a se tornar estilos ou na criação de novas modalidades notacionais, contribuindo, mesmo que de forma nebulosa, para o desenvolvimento das mesmas. Muitos relatos comprovam a presença da improvisação na criação de novos sistemas notacionais, gêneros e estilos musicais, no entanto, à

¹⁶ BLACKING 1973, p.32-33, tradução nossa

¹⁷ PIEDADE 2011, p.110.

medida que esses sistemas e gêneros se consolidavam, a improvisação saía de cena. [...] ¹⁸

Isto sugere que este interesse crescente pela improvisação possa estar intimamente ligado à modernização do choro ou criação de um “choro novo”. Mas sempre haverá chorões (e aprendizes) simpatizantes do choro mais tradicional e quando estes buscam estudá-lo formalmente surge a necessidade de se ter uma noção mais clara da origem e dos propósitos ¹⁹ da improvisação nesse gênero. Caso contrário, sob tantas influências, corremos o risco de ensinar improvisação no choro como se ensina improvisação no jazz, ou em outro contexto cultural.

Como havíamos alertado, o choro também circula hoje em um ambiente [a academia] que durante anos cultivou a música clássica, européia, e seus modos-de-pensar as outras músicas do mundo. Este eurocentrismo ao qual as pesquisas em música popular estão submetidas dentro das escolas nos sugere uma abordagem etnomusicológica, que ponha em diálogo as concepções *ética* e *êmica* [ou seja, as concepções de quem pesquisa e de quem é pesquisado, respectivamente] sobre a habilidade que focamos neste estudo. Só assim poderíamos desenvolver uma consciência etnopedagógica, fundamental em um ensino mais objetivo e contextualizado da improvisação musical.

III. Abordagem Metodológica

[...] A ideia de que a improvisação deva ser analisada e avaliada em termos próprios, e de que os músicos sejam em si as fontes de conhecimento mais legítimas sobre a música, reúne os interesses de etnomusicólogos e membros da comunidade [...] ²⁰

Sendo o chorão a fonte mais óbvia de conhecimento sobre o choro, buscamos em seu discurso tudo que pudesse contribuir para a compreensão de suas práticas em improvisação musical, pois consideramos a rede de valores e significados êmicos do fazer musical do chorão um ponto de partida para análises mais conscientes da música em si. Assim, ao assumir uma postura mais exploratória, adotamos para este momento uma abordagem mais conceitual e filosófica, mais etnomusicológica que puramente musicológica.

A teoria proposta neste trabalho é, então, resultado de uma triangulação entre o *conhecimento tradicional* [dos chorões], o *conhecimento científico* [da literatura acadêmica] e a

¹⁸ ALBINO e LIMA, 2011, p. 71.

¹⁹ ALMADA 2006, p.4.

²⁰ MONSON 1996, p.4, tradução nossa.

visão do pesquisador ao articular estes conhecimentos. O conhecimento tradicional foi obtido através de entrevistas.

Desde o início tivemos ciência das dificuldades de se trabalhar com dados subjetivos e, por isso, buscamos também uma fundamentação em pesquisas qualitativas. Uma grande preocupação era a de que, ao se verem diante de uma pesquisa acadêmica, os entrevistados falassem mais sobre o que já tivessem lido (ou ouvido falar de quem leu), ao invés de basearem-se exclusivamente em suas práticas. Isto porque, por se tratar [a entrevista] de uma comunicação baseada na linguagem verbal, o que já foi verbalizado tende à vir primeiro à nossa memória.

Influências do Jazz na música brasileira são encontradas desde os anos 20, como aponta André Luis Scarabelot²¹. Junto, obviamente, veio a maneira jazzística de se pensar a improvisação, já bastante difundida nos dias de hoje entre músicos populares e autores nacionais [da literatura sobre esse assunto]. Por isso, seria mais provável que o que tivessem lido (ou ouvido falar de quem leu) fosse oriundo da tradição jazzística ou produto de sua influência.

Para evitar uma confusão de valores e significados, e estimular os entrevistados a refletirem única e exclusivamente sobre suas práticas em improvisação no choro, baseamo-nos na *prática reflexiva*, uma abordagem de grande utilidade em pesquisas qualitativas que envolvam entrevistas, sugerida pela professora Heloísa Szimanski (2004). Em uma *entrevista reflexiva*, o entrevistador pode expressar, sempre que achar necessário, sua compreensão do discurso do entrevistado sintetizando-o e organizando-o para que ele [entrevistado], ao deparar-se com sua fala na fala do outro, tenha a chance de discordar ou modificar suas proposições. Bem longe de querer “fabricar” as respostas, esta atitude levaria o entrevistado a *refletir* sobre a prática improvisatória da forma mais contextualizada possível, pois

[...] Muitas vezes, esse conhecimento nunca foi exposto numa narrativa, nunca foi tematizado. O movimento reflexivo que a narração exige acaba por colocar o entrevistado diante de um pensamento organizado de uma forma inédita até para ele mesmo. [...] ²²

Assim, é estimulada em ambos os interlocutores [entrevistador e entrevistados] uma *metacognição*, ou seja, uma atitude reflexiva sobre como foi ou está sendo construído o conhecimento que é exposto na entrevista. Foram então realizadas 12 entrevistas semi-estruturadas com músicos e estudiosos do choro, frequentadores de rodas de choro, que serão referenciados neste trabalho como chorões.

²¹ SCARABELOTT 2005, p.2.

²² SZIMANSKI et al. 2004, p.14.

Segundo Boni e Quaresma²³, as entrevistas semi-estruturadas “combinam perguntas abertas e fechadas, onde o informante tem a possibilidade de discorrer sobre o tema proposto”, bem como é realizada “em um contexto muito semelhante ao de uma conversa informal”. Nesta perspectiva, o entrevistador pode, quando achar oportuno, intervir na narração para elucidar questões que não ficaram claras (com perguntas adicionais, por exemplo); para alertá-los sobre possíveis enganos ou incoerências, estimulando o raciocínio lógico; e/ou para retomar o foco da questão quando necessário²⁴.

Critérios como experiência, reconhecimento no cenário musical e localização geográfica foram considerados. Mas o que de fato definiu a escolha dos sujeitos entrevistados foi sua disponibilidade. Nas várias investidas do pesquisador em busca de depoimentos, desencontros com alguns e o aparente desinteresse de outros reduziram bastante as expectativas de uma amostragem maior. Além de promover o diálogo entre gerações, a soma de outros depoimentos já colhidos de antigos e atuais chorões (em outros trabalhos acadêmicos, principalmente) foi uma forma de ampliar quantitativamente esta amostragem.

O tempo de duração das entrevistas variou bastante. Enquanto algumas duraram cerca de trinta minutos, outras renderam mais de duas horas. Quando o entrevistador percebia sinais de fadiga ou indisposição por parte do entrevistado a conversa era então conduzida gradativamente ao fim, pois além de ser ético por parte do pesquisador, era também uma maneira de evitar incoerências pelo desgaste do ânimo.

Depois de realizadas todas as entrevistas, o pesquisador transcreveu inúmeros trechos de cada uma [algumas quase que integralmente], e esses trechos foram organizados e reorganizados várias vezes em categorias e sub-categorias de assuntos que mais tarde resultariam nos capítulos e sub-capítulos desta dissertação.

Os trechos de fala mais representativos foram, então, dispostos dialogicamente com referenciais teóricos da literatura acadêmica, na perspectiva de elaborar a construção de um conhecimento formal e devidamente contextualizado sobre a habilidade de improvisar no choro. E o critério para qualificar previamente quais eram as “falas representativas” a serem analisadas e citadas foi o de que elas apresentassem qualquer valor ou significado direta ou indiretamente relacionado à concepção do chorão sobre a improvisação no choro tradicional.

Visando o máximo de fidelidade possível, foram mantidas, na primeira transcrição, todas as características regionais de sotaque, frases incompletas, de um simples erro gramatical à uma

²³ BONI e QUARESMA 2005, p.75.

²⁴ Idem.

gaguejada, que pudessem ser úteis à uma análise *pragmática*²⁵ do discurso. Os entrevistados tiveram a oportunidade de revisar da maneira que lhes conviesse trechos transcritos de suas entrevistas, acrescentando, modificando ou mesmo retirando qualquer trecho de suas falas para a edição final. A maioria optou por corrigir apenas os erros gramaticais. Alguns optaram também por eliminar, parcial ou completamente, os maneirismos de linguagem (tais como *né, pô, assim, sô*, etc.).

Em um primeiro momento, os entrevistados revisaram apenas trechos isolados de suas próprias falas, baseando-se essencialmente nas ideias centrais. Em um segundo momento, os entrevistados receberam as partes do texto da dissertação onde suas falas eram postas em diálogo com as de outros chorões entrevistados e com a literatura científica pertinente a cada assunto. Na última revisão, cada entrevistado recebeu um arquivo com suas falas articuladas com a de outros entrevistados e de estudiosos do choro. Neste momento, puderam fazer uma nova revisão mais conscientes de como suas falas estavam sendo utilizadas, participando assim mais ativamente da construção do texto.

Durante a escrita (que ocorreu concomitantemente à análise), tanto a ordem dos assuntos quanto o próprio foco do que era discutido sofriam novas alterações [muito em função do que era sugerido pela própria análise]. Assim, outros trechos de fala [que antes não pareciam “representativos”] eram re-suscitados para a discussão, e novas fontes bibliográficas tinham de ser levantadas para a articulação das ideias em jogo. E assim, o conhecimento dos chorões foi organizado e articulado nesta pesquisa sob a luz da *grounded theory*, onde “o pesquisador, já durante a coleta de dados, desenvolve, aprimora e interliga conceitos teóricos, construtos e hipóteses, de tal maneira que o levantamento e a análise se superpõem”²⁶.

Como vínhamos esclarecendo, adotamos para este momento uma postura mais exploratória, calcada na análise do discurso, na busca por valores e significados úteis à compreensão de um fenômeno, que é a improvisação musical de chorões tradicionais. Muitos destes valores e significados estão ilustrados, e às vezes encobertos, por figuras de linguagem. A seguir veremos a importância destas figuras de linguagem para no discurso sobre a música, de maneira geral. E no último capítulo, retomaremos este assunto para analisar como estas figuras são utilizadas na tradição oral do chorão e, conseqüentemente, nos processos de ensino e aprendizagem da improvisação no choro.

²⁵ “Trata-se basicamente de uma visão filosófica segundo a qual o estudo da linguagem deve ser realizado em uma perspectiva pragmática, ou seja, enquanto prática social concreta, examinando portanto a constituição do significado lingüístico a partir da interação entre falante e ouvinte, do contexto de uso, dos elementos sócio-culturais pressupostos pelo uso, e dos objetivos, efeitos e conseqüências desses usos.” (MARCONDES 2000, p.40)

²⁶ GLASER *apud* MAYRING 2002, p.105.

Metáforas e alegorias como fonte de conhecimento sobre a música

“O conhecimento humano depende das palavras que o formem, o discurso instituído tem implicações cognitivas [...], a linguagem molda o pensamento humano não só em termos de sua operabilidade mas também em termos de sua direcionalidade”²⁷.

No início dos anos 90 Ingrid Monson realizou uma pesquisa sobre a improvisação musical no jazz e sobre a importância da *rhythm section* durante uma performance improvisada. “Ao pé da letra”, *rhythm section* significa “seção rítmica”, mas intersemioticamente traduzido corresponde ao que chamamos coloquialmente de “cozinha” de um conjunto musical, que é a seção de músicos que realiza o acompanhamento, incluindo o contrabaixo, por exemplo, além dos instrumentos de percussão, e até mesmo o piano ou o violão dependendo do contexto.

A partir destas entrevistas a autora levantou várias metáforas e alegorias que os jazzistas usaram para ilustrar determinados aspectos de sua performance – metáforas que compreendiam o jazz como uma linguagem musical, improvisação musical como uma conversa e, conseqüentemente, uma boa improvisação como aquela que diz alguma coisa. Diante disto, Monson tomou tais metáforas como um caminho para compreender mais profundamente a relação entre a prática musical e os significados sociais e culturais, e descobriu que quando músicos usam estas metáforas sobre conversa eles estão dizendo algo bastante significativo²⁸.

No geral, as metáforas existem para explicar “coisas cognitivamente complexas” – nas palavras do linguista José Borges Neto²⁹ –, por meio de analogias com coisas cognitivamente mais simples. Quando falamos que alguém está “pra baixo”, com um olhar “distante”, estamos usando conceitos espaciais simples para ilustrar um complexo estado de espírito, como o de desesperança, por exemplo. Para músicos, metáforas e comparações com a linguagem verbal são uma maneira de dar significado aos sons musicais, tornando-os mais inteligíveis, lógicos. Pela própria natureza da música [subjéctiva, abstrata], metáforas acabam sendo mais eficientes, em muitos casos, para comunicar uma determinada noção musical, que o linguajar analítico ordinário³⁰.

Noções como as de frase, pergunta e resposta, já há muito tempo fazem parte do jargão analítico da música na tradição musical Ocidental. Assim como as ciências, de um modo geral, estão impregnadas por um léxico visual – “veja” que a todo momento falamos em “ponto de vista”, “perspectiva”, “evidências”³¹ –, o “léxico linguístico” já há muito tempo faz parte do

²⁷ MELLO 2003, p.243.

²⁸ MONSON 1996, p. 73 e 81.

²⁹ BORGES NETO 2005, p.2.

³⁰ MONSON 1996, p.93.

³¹ HIKIJI 2005, p.273.

falar sobre música. E talvez por isso, a partitura siga a mesma orientação da escrita verbal (em linhas horizontais da esquerda para a direita, apresentando continuidade de cima para baixo).

Acontece que esta noção de música como linguagem às vezes é tão clara que somos induzidos a acreditar que qualquer outro conceito ou construto lógico proveniente da linguística sirva também para tratar o material e a lógica musicais. Por isso, temos buscado na música vocabulários, gramáticas, sintaxe e até mesmo uma semântica. Mas até onde podemos relacionar música e linguagem sem desvirtuar o propósito desta metáfora? Até onde podemos entender a realidade através de uma metáfora sem que a metáfora se torne a realidade (ou a obscureça)?

Segundo Lakoff e Johnson³², as metáforas não apenas ilustram, mas acabam por estruturar – através da sistematicidade do seu uso – toda uma maneira de pensar e agir sobre a coisa complexa a partir de como agimos sobre a coisa simples. Por exemplo, quando falamos em “defender ou destruir um argumento”, “ganhar ou perder uma discussão”, estamos não só usando termos de combate para ilustrar uma discussão, mas também influenciando a nós mesmos a agir e reagir em uma discussão tal como agiríamos e reagiríamos em um embate.

Isto não seria um exagero, uma vez que uma metáfora serve não apenas para compreender, mas também, para experienciar uma coisa em termos de outra³³. Mas, quando nos concentramos demais em uma determinada metáfora tendemos a deixar de lado a realidade mais complexa que ela ilustra, em função da simplicidade que ela propõe para a compreensão de apenas um ponto de vista sobre objeto ilustrado. E quanto mais semelhanças vislumbramos entre dois lados de uma analogia, mais natural se torna o uso de metáforas aos invés de comparações, pois metáforas reforçam ainda mais a sensação de que é possível a livre transposição de conceitos entre o que ilustra e o que é ilustrado a partir dela.

Nas palavras de José Borges Neto, “é consequência da sistematicidade [do uso] das metáforas que as pessoas passem a considerar real o que é metafórico e que percam de vista características fundamentais da noção que a metáfora pretende explicar”³⁴. Quando uma metáfora ilumina algum lado do objeto, sujeito ou fenômeno que estudamos, outros lados podem tornar-se mais obscuros, pois nos acostumamos à claridade que a metáfora nos trouxe (ficou “claro” agora?). Ao realçar algum aspecto, uma mesma metáfora pode encobrir vários outros³⁵. E se elas também estruturam nosso agir além do pensar, isso pode nos levar à atitudes incoerentes em um contexto com o qual não estejamos totalmente familiarizados.

³² LAKOFF e JOHNSON 2002, p.45-47.

³³ Ibidem, p.47-48.

³⁴ BORGES NETO 2005, p.3.

³⁵ LAKOFF e JOHNSON 2002, p.53.

Imagine, por exemplo, alguém que refere-se ao rugby como “uma espécie de futebol americano”, pois em ambos joga-se correndo com a bola nas mãos e os jogadores do time adversário tentam derrubar quem está com a bola para impedi-lo de chegar onde se marca o ponto. Superficialmente, estas modalidades são semelhantes, mas na realidade foi o rugby que deu origem ao futebol americano e há uma série de diferenças quanto à indumentária e os acessórios, às medidas do campo, e principalmente quanto às regras. Muito provavelmente um jogador que está acostumado com as regras do futebol americano e resolve participar de uma partida de rugby, com jogadores de rugby, escutaria a todo momento: “Ei, isso aqui não é futebol americano! É rugby!” Isso significa: cada coisa em seu lugar, “cada jogo com suas regras”.

Este exemplo ilustra bem a discussão que propomos aqui, pois pelo que pude presenciar enquanto músico de choro e frequentador de rodas até então, estas situações se reproduzem no campo da música. Em várias ocasiões ouvi chorões mais experientes advertirem outros participantes dizendo “Preste atenção! Você não está numa *jam session!*”, ou “Isso aqui é choro, não é jazz”. Não sendo nunca gratuito, por mais subjetivo ou abstrato que seja, esse tipo de discurso pode nos revelar bastante de sua prática, de seus fazeres musicais.

IV. O chorão

Para compreender a improvisação musical a partir do discurso dos chorões é necessário que saibamos antes de tudo quem são os chorões. Em sua tese de doutoramento, Elza Lancman Greif³⁶ considerou ser o flautista José Maria Braga um chorão tradicional, por aspectos referentes ao seu aprendizado. Em entrevista concedida a Greif³⁷ no ano de 2006, o músico afirmou que “o aprendizado do choro se dava na observação, e no estar junto, no aprender fazendo e observando o outro mais velho que tem a experiência”. Com isso, “José Maria Braga ressalta a importância do coletivo, de tocar junto”, e o fato de que “o aprendizado do choro se dá no grupo, ouvindo, vendo e observando o outro, frequentando os saraus e entrando nas rodas”.³⁸

Em 1994, o etnomusicólogo Carlos Sandroni³⁹ também entrevistou violonistas de samba que, segundo ele, “foram unânimes em ressaltar a importância fundamental, em sua formação, da frequência assídua de rodas de samba e choro – de um aprendizado, portanto, misturado com a prática”. E o fato de serem violonistas de samba não descontextualiza de forma alguma suas

³⁶ GREIF 2007, p.139.

³⁷ Ibidem, p.136.

³⁸ Ibidem, p.142.

³⁹ SANDRONI 2000, p.24.

opiniões, pois sabemos que o samba e o choro [assim como seus sujeitos] “estão ligados desde sua origem, e as características das Rodas guardam importantes semelhanças”.⁴⁰

Alguns dos violonistas entrevistados por Sandroni foram alunos do Meira, um renomado violonista de choro e parceiro de anos de Dino Sete Cordas. Diziam que a “didática” do mestre era inspirada na realidade das rodas de choro, por exigir dos alunos a “capacidade de transpor em tempo real, de acompanhar músicas que não se conhece especialmente bem, de improvisar contracantos nas cordas graves do violão”.⁴¹

Toda esta referenciação à Roda, como um ambiente cuja frequência é fundamental para o aprendizado da linguagem do choro, nos leva a percebê-la como algo central, comum a todos os chorões. Neste momento, passamos a compreender o chorão como aquele músico que aprende o choro de maneira contextualizada, frequentando rodas de choro, desenvolvendo assim um “aprendizado situado” [situated learning] – não na dimensão espaço-tempo, mas na dimensão social de uma comunidade⁴². E quanto à noção de comunidade, invocamos a teoria social de Anthony Giddens, citada por Monson⁴³, onde uma “comunidade” seria formada pelo cotidiano comum dos seus membros, e suas atividades [assim como suas atitudes] expressariam normas, valores e expectativas de uma coletividade que se estenderia além de qualquer indivíduo.

Este tipo de aprendizado situado [que envolve relações mestre-aprendiz] exige certa imersão na cultura, uma coisa que tem sido rara com a virtualização em massa dos meios de comunicação. A internet tem facilitado o acesso a todo tipo de informação. Em outras palavras, o que antigamente só se podia aprender de ouvido, hoje já pode estar disponível em partitura. Como esta mudança pode afetar o desenvolvimento da habilidade de improvisar tradicionalmente no choro? Para responder a esta e outras questões é que conversamos com músicos e estudiosos do choro.

Os entrevistados

Mozart Secundino de Oliveira nasceu em Bandeirinha, distrito de Betim-MG, em fevereiro de 1923. Mudou-se com a família para Belo Horizonte aos onze anos de idade. Começou a tocar cavaquinho com seus vinte e poucos, segundo ele próprio e estudou violão com Bento de Oliveira (antigo violonista da Rádio Inconfidência). Integrou os regionais das rádios Guarani e Inconfidência, onde acompanhava calouros de improviso. Seu Mozart, como é

⁴⁰ LARA FILHO *et. al.* 2011, p.150.

⁴¹ SANDRONI 2000, p.25.

⁴² LAVE e WENGER 1991, p.32-33.

⁴³ MONSON 1996, p.14.

conhecido carinhosamente, é também um dos fundadores do Clube do Choro de Belo Horizonte. Acompanha o cavaquinista Waldir Silva e toca em vários grupos de choro e eventos pela cidade. Em 2009, em plena forma, fundou seu próprio grupo de choro, chamado "Quem não chora não Mama".

Waldir Silva nasceu em 1931 na cidade de Bom Despacho-MG. Ganhou seu primeiro cavaquinho aos sete anos do seu pai e aos doze já se apresentava na cidade de Pitangui-MG. Compôs e gravou "Telegrama Musical", que continha mensagens em código morse no ritmo da melodia. O sucesso da música lhe rendeu elogios do então presidente, Dr. Juscelino Kubstichek de Oliveira, que também era telegrafista e, não só entendeu a mensagem como tomou emprestado o cavaquinho de Waldir e o agradeceu na mesma linguagem. Waldir passou pelas gravadoras mais famosas do país e tocou ao lado dos maiores artistas do cenário musical brasileiro. Compôs parte da trilha sonora da novela Pecado Capital e, em 1996, foi indicado para o Prêmio Sharp de Música Popular Brasileira. Até hoje Waldir se apresenta em diversos eventos culturais públicos, dentre eles o itinerante e seresteiro "Minas ao Luar", idealizado pelo SESC de Minas Gerais.

Gelson Luiz nasceu em Urucânia-MG, em 1959. Começou a estudar flauta doce como auto-didata aos treze anos. Aos dezoito, começou a aprender violão erudito com o Prof. Nelson Piló. Estudou Percepção Musical e Arranjo com a maestrina Cláudia Cimbléris pela Fundação Clóvis Salgado (1982-1986). Aprendeu Bandolim e atuou como solista em grupos de Choro e Seresta, tais como Choro de Minas (1984-1986) e Diamantina em Serenata (1985). Como violonista de sete cordas atuou nos grupos "MPB8" (1988-2000), "Luz do Repente" e "Surpresa" (2001), todos grupos de samba na cidade de Belo Horizonte. Como compositor participou de diversos festivais de música no estado de Minas Gerais, nos anos de 1994 e 1995, tendo saído premiado em alguns. Hoje toca Bandolim com o grupo de Choro e Samba "Rapa do Tacho". Paralelamente à carreira de músico, trabalhou como carteiro na ECT, de 1981 à 1997. Gelson graduou-se em filosofia pela PUC/MG em 2000 e é hoje Mestre em música pela UFMG.

Sílvio Carlos nasceu em 1957, em Itabira-MG. Iniciou o aprendizado do violão com Pedro de Caux (Itabira-MG) e, posteriormente, estudou violão clássico [erudito] com os professores Nelson Piló, Agostinho Bob e José Lucena. Em seguida, passou a dedicar-se mais ao estudo do violão de 7 cordas. Sílvio é arranjador e diretor musical do Grupo Flor de Abacate e já participou de apresentações musicais ao lado de artistas e grupos diversos. Sílvio tem participado de vários eventos culturais (como a Festa da Música, BH Choro, Domingo no Museu, Choro na Praça e Minas ao Luar) e em vários teatros em Minas Gerais, Rio, São Paulo, Argentina e França, e também realizado oficinas e palestras sobre o violão de 7 cordas e o choro. Há anos

Sílvio participa semanalmente de uma roda de choro no Bar do Bolão, no bairro Padre Eustáquio em Belo Horizonte.

Pedro Amorim nasceu no Rio de Janeiro, em 1958. É autodidata na música, aprendeu a tocar violão e aos dezenove anos, ainda na faculdade de educação física, começou a tocar bandolim. Formou-se e atuou como professor de educação física por quatro anos, antes de decidir-se pela música. Tem como influências Luperce Miranda, Ernesto Nazareth, Jacob do Bandolim, Rossini Ferreira e Joel Nascimento. Amorim é também compositor, autor de choros e sambas, além de parceiro de Paulo César Pinheiro. Em 2001 lançou pela Acari Records um disco dedicado ao violão-tenor, instrumento do qual tornou-se um representante a partir de então. Amorim é um dos membros fundadores da Escola Portátil onde hoje atua como professor de bandolim.

Ausier Vinícius nasceu em 1961, na cidade de Peçanha-MG, e iniciou-se na música por influência do avô Minervino (clarinetista da Banda de Música de Peçanha), que lhe presenteou com seu primeiro cavaquinho aos 7 anos. Autodidata, aos 15 anos teve o primeiro contato com a obra de Waldir Azevedo. A partir daí, dedicou-se à pesquisa sobre a vida e obra daquele que se tornaria a sua grande referência e inspiração musical. Criou em 1996 o Espaço-Musical “Pedacinhos do Céu”, em Belo Horizonte, estabelecimento que já recebeu artistas de todo o Brasil e do mundo, tornando-se um ponto de referência para o choro em Minas Gerais. Em 2005, Ausier recebeu o título de cidadão honorário de Belo Horizonte em reconhecimento pelo seu trabalho de divulgação do choro da capital para o Brasil e exterior através do Pedacinhos do Céu. Participou de diversos eventos públicos, programas de rádio e televisão tornando-se assim uma pessoa pública na cidade.

Marcos Flávio de Aguiar Freitas nasceu em 1974 na cidade de Mateus Leme, MG. Começou a tocar na banda de música local aos 09 anos de idade. Aos 15 ingressou na banda sinfônica da cidade de Betim, da qual, anos mais tarde, foi seu regente titular. É Bacharel em Música/Trombone pela UFMG, Especialista em Práticas Interpretativas da Música Brasileira pela UEMG e Mestre em Música/Performance pela UFMG. Em 2003 ingressou na UFMG como Professor Substituto. Hoje, Marcos é Professor Assistente e leciona a disciplina *Práticas Interpretativas do Choro*. Mas seu envolvimento com o Choro se deu antes da academia, com os professores Adilson "Gato" (sete cordas), Silvio Carlos (sete cordas) e José de Brito (seis cordas). No gênero Choro gravou vários CDs, dentre eles com o Grupo Flor de Abacate, Belini Andrade, Rubim do Bandolim, Dudu Braga, dentre outros. Em 2005 gravou um CD Solo de Choro chamado Chorobone, que hoje vem sendo considerado referência para trombonistas de Choro por todo o país.

Eric Murray é violonista e nasceu em 1974, na cidade de Akron, no estado norte-americano de Ohio. Seu primeiro contato com o choro foi através dos Choros de Villa-Lobos, presentes no repertório clássico de violão. Eric interessou-se mais pelo gênero e, por sugestão de seu orientador de doutorado em etnomusicologia, veio ao Brasil em 2007 para participar do III Festival Nacional de Choro. Depois do Festival, Eric decidiu passar mais tempo no Rio de Janeiro em uma pesquisa de campo e matriculou-se como aluno da Escola Portátil de Música. Na ocasião em que participou do III Festival, Eric estava acompanhado de Jason Little, seu colega de faculdade e conterrâneo. Após o festival Eric e Jason deram seus depoimentos à jornalista Nana Vaz de Castro, e esses depoimentos focavam a habilidade de improvisar musicalmente no choro e comparações entre o choro e o jazz. Além de ser um músico e estudioso do choro, esse depoimento de Eric, em especial, fez parte dos meus primeiros questionamentos e foi discutido com todos os entrevistados, inclusive com ele mesmo. Eric disse ter achado a improvisação no choro “mais complexa, mais social, menos individual”.

Pedro Paes nasceu em Brasília, no ano de 1976. Morou quatro anos em São Paulo, onde iniciou o curso de violão erudito, mas mudou-se para o Rio de Janeiro em 1998, concluindo o curso na UniRio. Começou a frequentar rodas de choro tocando violão, mas, durante o curso, aprendeu o clarinete como um instrumento complementar e, aos poucos, passou a dedicar-se ao estudo do clarinete e do saxofone, instrumentos com os quais vem se destacando como solista e contrapontista de choro nas rodas cariocas. É integrante do Sexteto Maurício Carrilho e participou de gravações de discos como “Callado, Pai dos Chorões”, “Pedro e o Choro”, “Choro Carioca, Música do Brasil”, entre outros. Na Escola Portátil, é responsável pelo ensino do clarinete.

Tiago Ramos nasceu no ano de 1979, em Carmo do Cajuru-MG. Iniciou seus estudos musicais aos 7 anos no coral da igreja e, aos 11 anos, na banda (de retreta) municipal. Seu primeiro instrumento foi o clarinete, mas aos 15 anos migrou para o saxofone afim de participar de bandas de bailes e tocar na noite. Graduou-se como bacharel em saxofone em 2005 pela UFMG. O trombonista Marcos Flávio, então professor nesta instituição, o incentivara a estudar e pesquisar mais a respeito do choro. Tiago participou de diversos festivais de música popular, tendo aulas com Nailor Proveta, Mauricio Carrilho e Pedro Paes, por exemplo. Músico profissional há mais de 15 anos, já se apresentou com diversos músicos consagrados do cenário brasileiro.

Jonas Vitor nasceu em 1981 na cidade de Diamantina-MG, iniciou-se nos estudos musicais na Banda Mirim Prefeito Antônio de Carvalho Cruz em 1993 e graduou-se em Saxofone pela Universidade Estadual de Minas Gerais em 2008, sob a orientação do

Professor Ivan Egídio. Em 2009 ganhou o prêmio de melhor instrumentista pelo BDMG Instrumental e, atualmente, desenvolve atividades pedagógica em Santa Bárbara-MG, além de participar ativamente do cenário musical brasileiro e frequentar rodas de choro em Belo Horizonte e nas cidades que visita.

Evandro Archanjo nasceu em 1983 e é natural de Diamantina-MG. É integrante do grupo de choro Piolho de Cobra, que se apresenta regularmente em um estabelecimento de Belo Horizonte chamado A Casa, no bairro Santa Efigênia, mas também já atuou em orquestras e bandas sinfônicas de Minas Gerais e São Paulo. Evandro formou-se em flauta pela UFMG, sob a orientação de Artur Andrés Ribeiro e Maurício Freire Garcia e é hoje professor do Conservatório Estadual de Música Lobo de Mesquita e da Orquestra Jovem de Diamantina. Como parte de seu estudo formal, participou de diversos festivais de música pelo Brasil e pelo mundo; fez master classes de flauta com Danilo Mezzadri (Brasil/EUA), Vieri Bottazzini (Itália/Turquia), Odette Ernest Dias (França/Brasil), entre outros, e, de piccolo, com Gabriel Goñi (Costa Rica). Em 2005 e 2007, Evandro foi também vencedor do concurso Jovem Músico BDMG.

Esses são os chorões de hoje, frequentadores de rodas de choro e conhecedores dos valores e significados que, contribuindo como sujeitos da pesquisa, nos ajudarão a compreender o choro por uma perspectiva êmica. Mas quem foram os primeiros chorões da história do choro? Quais eram suas concepções? Em que ambiente cultural viviam? Estas questões nos levam ao primeiro capítulo, onde faremos algumas considerações históricas na tentativa de esboçar o ambiente social e cultural do Rio de Janeiro do século XIX. Assim poderemos traçar um perfil daqueles músicos para que, ao o compararmos com o de outros chorões da história durante a articulação desta teoria, possamos imaginar o que seria de fato tradicional nesta cultura. Afinal, desejamos aqui saber como um chorão “tradicional” improvisa.

1. Considerações históricas

1.1. Sobre as origens do choro

Já parece praxe iniciar a contextualização histórica do choro a partir de uma exposição de possíveis origens do nome – se veio de uma corruptela de *xolo* (que seria uma dança ou baile de escravos); ou dos *chormeleiros* (tradição antiga de músicos que tocavam instrumentos de sopro palhetados chamados genericamente de *charamelas*); ou, ainda, do caráter triste, ou melancólico, da linha melódica pontuada nos bordões do violão⁴⁴.

No entanto, a origem da denominação em si não será o foco da nossa contextualização, assim como também não será nosso foco a análise da música [já concebida, performada ou registrada]. O alvo de nossa reflexão refere-se à **concepção** tradicional dos sujeitos que improvisam musicalmente no choro. Antes da origem da palavra, buscamos neste capítulo compreender a origem do fenômeno choro, através de algumas personagens de sua história social. Afinal, “nenhuma atividade, nenhuma forma de arte produzida pelo homem pode ser compreendida sem considerar a visão de mundo daquele que a produziu e daquele ou daquilo para que ela foi feita”⁴⁵.

A maioria dos estudos sobre o choro data sua origem em 1870 e o grupo Choro Carioca, liderado pelo flautista Joaquim Antônio da Silva Callado Jr. (1848-1880), como um marco inicial dessa história. Callado é por muitos considerado o primeiro chorão, ou “pai” do choro, além de “criador” do regional – formação orquestral típica do choro, que consiste em um solista (flauta ou bandolim), violões e cavaquinho. No entanto, Adhemar Nóbrega⁴⁶ afirma que, naquela década, já eram comuns grupos como o Choro Carioca. Henrique Cazes⁴⁷ nos lembra também que grupos formados por flauta, violão e cavaquinho são encontrados onde quer que tenha havido colonização portuguesa.

Além de terem se desenvolvido a partir das violas e guitarras portuguesas, francesas e espanholas, o violão⁴⁸ e o cavaquinho eram instrumentos mais portáteis e economicamente acessíveis, se comparados ao piano. O piano era um dos instrumentos preferidos pelos compositores europeus no final do século XVIII, como Haydn, Mozart e Beethoven⁴⁹. Por isso,

⁴⁴ CAZES 1998, p.18; TABORDA 2010, p.137.

⁴⁵ MONTEIRO 2008, p.30-31.

⁴⁶ Nóbrega *apud* VERSONI 2000, p.7

⁴⁷ CAZES 1998, p.17.

⁴⁸ Um instrumento que, segundo Maurício MONTEIRO (2008, p.289) esteve presente em praticamente todas as classes sociais.

⁴⁹ *Ibidem*, p.282.

para a alta sociedade carioca do século XIX, ter um piano em casa era um símbolo de status social e cultural.

Segundo Monteiro⁵⁰, os hábitos musicais da corte em Portugal, trazidos para as novas instalações da corte no Brasil foram fundamentais para a construção de um gosto musical no Rio de Janeiro. Em meados do século XIX, a vida musical na cidade já era bastante intensa, nos teatros, nas ruas, nos botequins e nas intimidades dos salões das casas de família. E, segundo Cacá Machado⁵¹, o que havia em comum com todos estes ambientes era justamente a polca, que chegou ao Brasil em meados da década de 1840 e se expandiu como uma "febre", ao mesmo tempo em que ocorria um processo de democratização do piano.

É natural também que, ao lermos sobre o fenômeno da chegada das danças europeias aos salões do Brasil em meados do século XIX, incluamos equivocadamente nesta mesma leva a polca, a valsa, a schottisch, as contradanças francesas e etc. Mas valsas e contradanças francesas, por exemplo, já eram executadas pelos barbeiros músicos havia mais tempo⁵². A polca e a schottisch sim: poderíamos considerar que chegaram em “meados” daquele século na cidade do Rio – a polca em meados da década de 1840 e a schottisch em 1851, mais precisamente. Mas não foram ambas uma febre nos salões e nos bailes. A mais popular, sem dúvida, foi a polca⁵³.

A schottisch chegou no Brasil em 1851, apresentada nos teatros como "grande valsa brilhante". Era mais difícil e virtuosística que a polca e, por isso, surgiram cursos para quem quisesse aprender a dançar a schottisch. Portanto, podemos deduzir que ela era uma dança mais elitizada. Entretanto, apesar da sua música ter se popularizado décadas mais tarde, com Anacleto de Medeiros (que por sinal ainda nem havia nascido), a dança em si não o fora, porque, além de ser mais difícil, era mais lenta e ainda de pares separados. Talvez por isso, ela fosse menos atrativa que a polca, não fazendo muito sucesso nos bailes mais populares, pois as moças e os rapazes que os frequentavam buscavam, obviamente, o “contato”.

Além disso tudo, o tom das schottisches costumava ser menor (ao contrário da polca), indo mais ainda contra o caráter alegre que atraía os frequentadores daqueles bailes. Quando chegou por aqui, a schottisch era chamada de "a valsa nova da Rainha Victoria", mesmo sendo quaternária⁵⁴. Talvez fosse chamada de valsa pelas células de colcheia pontuada e semicolcheia (bastante comuns em compassos compostos), ou pelos três acentos métricos característicos em

⁵⁰ Ibidem, p.92.

⁵¹ MACHADO 2010, p.122-125.

⁵² Debret *apud* TINHORÃO 1998, p.161.

⁵³ Valença *apud* PEREIRA 2003, p.163-164.

⁵⁴ SIQUEIRA 1970, p.162-163 e 168.

schottisches gravadas pela Banda do Corpo de Bombeiros na Casa Edson. Mas é mais provável que a chamassem de valsa pelo seu caráter: a schottisch era mais elegante que a polca.

Originalmente acompanhada ao piano, a polca logo fez sucesso entre as famílias mais ricas; esta dança de “par enlaçado” era o que havia de mais atual em termos de cultura europeia. Por ser uma dança onde o homem podia “tocar a cintura da mulher”, a polca foi uma sensação para a juventude fidalga daquela época, que até então só conhecia as danças coletivas e de pares separados – como a quadrilha, a contradança e o minueto, por exemplo. Naturalmente, esta dança não passaria ilesa por mãos brasileiras e muito menos pelos quadris, como afirma Siqueira⁵⁵ ao sugerir que “as 'anquinhas' davam novos toques às danças de salão”.

[...] Já [em 1857] se podia reconhecer uma polca brasileira e uma estrangeira: as européias eram alegres, graciosas porém as brasileiras possuíam, além disso, outros atrativos, tinham toda sorte de procedimentos; procuravam fazer dançar mas de tal modo que se sentissem as tendências dos próprios dançarinos [...]⁵⁶

Já na década de 1870 a polca estava se transformando em uma dança “mais compatível com a índole do brasileiro”⁵⁷. E, naturalmente, dos teatros aos salões da distinta fidalguia e aos bailes da Cidade Nova, no Rio de Janeiro, a polca ficou mais “atrevida”, influenciada pelo lundu, e deu origem ao que mais tarde chamaríamos de maxixe⁵⁸, “uma dansa de patuléa, com uma musica, em compasso semelhante ao da polca, mas de rythmos muito quentes e extranha lubricidade, mais accentuada pelos maneios dos pares”⁵⁹.

[...] o maxixe tomou este nome dum sujeito chamado 'Maxixe', que num carnaval, na sociedade 'Os Estudantes de Heidelberg', dançou o lundu duma maneira nova", que teria sido "provavelmente aprendida, ou imitada, dos bailes da Cidade Nova, e transmitida a círculos mais amplos através dos clubes carnavalescos [...]⁶⁰

Em determinado momento dessa história não era mais possível distinguir o que era lundu, polca, ou polca-lundu. O lundu e a polca foram a base pro que viria a constituir a sonoridade do tango brasileiro e do maxixe enquanto gêneros musicais muitos anos mais tarde. Até meados de 1890, o maxixe era uma dança realizada ao som de polcas, lundus, tangos, e das diversas combinações destes nomes “quase tudo, enfim, que fosse escrito em compasso binário, tivesse o andamento vivo e estimulasse o requebrado dos dançarinos através do 'sincopado””.⁶¹

⁵⁵ Ibidem, p.42.

⁵⁶ Ibidem, p.112.

⁵⁷ Ibidem, p.137; MACHADO 2010, p.127.

⁵⁸ SANDRONI 2001, p.69.

⁵⁹ ALMEIDA 1926, p.45-46.

⁶⁰ ANDRADE *apud* SANDRONI 2001, p.64.

⁶¹ SANDRONI 2001, p.81; CAZES 1998, p.31; Béhague *apud* Versoni 2000, p.11.

“As danças estrangeiras, difundidas e aculturadas no Brasil, haviam se nacionalizado e [...] estavam vivenciando o resultado de um processo durante o qual haviam se influenciado mutuamente e até se fundido, gerando um novo gênero, agora com nome em português”⁶². Assim compreendemos, como Versoni⁶³, que “choro” seria “um nome genérico para designar determinadas peças instrumentais de compositores populares situados entre a segunda metade do século XIX e as primeiras décadas do século XX”. De maneira geral, poderíamos até compreender choro como a maneira de tocar as danças européias e maxixe como a maneira de dançar algumas delas (as de compasso binário)⁶⁴.

Tudo isto nos leva a compreender que o “tradicional” no choro seria justamente a assimilação de diversas culturas, e em muito pelo fato dessa música ter circulado em vários ambientes e classes sociais. Durante os primórdios da história desse gênero, “os conjuntos denominados choros estiveram entre os principais artífices das mudanças rítmicas sofridas pela polca”⁶⁵. Mas quem são e de onde vieram estes músicos? Há duas origens para os primeiros chorões da história do choro e, apesar de o choro ser um fenômeno essencialmente urbano, uma delas é rural.

1.1. Sobre as origens social e cultural do chorão

Em meados do século XVIII houve um adensamento populacional nos centros urbanos e uma consequente dinamização do comércio interno provocada pela corrida do ouro e dos diamantes em Minas Gerais. E é neste cenário que aparece a figura do barbeiro, que quando não estivesse fazendo uma barba, aparando cabelos, arrancando dentes ou aplicando sanguessugas, podia, nos momentos de lazer entre um freguês e outro, praticar música⁶⁶.

Essa tradição de barbeiros-cirurgiões músicos, “polivalentes” nas habilidades manuais, também teria sido importada da Europa. Na Inglaterra, por exemplo, eles tocavam também para aliviar a dor de seus “pacientes”, utilizando a música como uma espécie de anestésico⁶⁷. Enquanto a música dos *choromeleiros* era uma tradição rural sustentada quase que exclusivamente por mão de obra escrava, os barbeiros são um fenômeno urbano e, ao menos em parte, composto por escravos libertos ou urbanos, cujo fardo era sem dúvida mais leve.

⁶² VERSONI 2000, p.126-127

⁶³ VERSONI 2000, p.4

⁶⁴ Valença apud PEREIRA 2003, p.163-164

⁶⁵ SANDRONI 2001, p.103.

⁶⁶ TINHORÃO 1998, p.157-158; BRAGA 1998, p.101.

⁶⁷ MONTEIRO 2008, p.215.

[...] Ao contrário dos músicos das fazendas, cuja finalidade, ostentação e deleite pessoal dos grandes proprietários rurais, levava à preocupação orquestral, quase sempre sob a direção de professores europeus, os barbeiros das cidades agrupavam-se sob a direção de um mestre da sua condição, produzindo em conseqüência um estilo de música necessariamente mais espontâneo e popular [...] ⁶⁸

Portanto, a música que estes barbeiros faziam – não necessariamente no sentido de compor, mas no sentido mais amplo de experienciar a música que Christopher Small chamou de *musicking* ⁶⁹ – era espontânea e tinha um propósito diferente do daqueles escravos, que cantavam para dar ritmo à sua labuta: os barbeiros faziam da música seu momento de lazer. E, por exercerem uma das únicas profissões “liberais”, eles até gozavam de certo prestígio entre a população que, de um modo geral, presenciava a olhos vivos o desabrochar de um novo sistema econômico [o capitalismo] ⁷⁰.

[...] os barbeiros músicos, levados à entreter-se com instrumentos musicais em seus momentos de ócio sem outro objetivo que a satisfação pessoal, passaram a formar seus “ternos” para tocar nas festas de igreja movidos por uma única razão: como a vida social e religiosa da Bahia e do Rio de Janeiro começava a exigir cada vez mais o concurso de música, eles descobriram que era possível ganhar algum dinheiro com sua habilidade, uma vez que ninguém os constrangia sequer à mudar de repertório [...] ⁷¹

Estes barbeiros músicos divertiam a si e aos outros tocando valsas e contradanças francesas em instrumentos de sopro e corda e “entoavam, às vezes, o lundu e algumas chulas populares” ⁷². Assim como os choromeleiros, dos quais eram remanescentes ⁷³, estes músicos promoviam uma espécie de entretenimento público entre os séculos XVIII e XIX. Eram autodidatas e cultivavam aquelas músicas “de orelha”, executando-as “em verdade arranjadas a seu jeito” – como na famigerada observação do pintor Jean-Baptiste Debret, em “*Viagem Pitoresca e Histórica Através do Brasil*” (1940) ⁷⁴.

Estes barbeiros músicos, que “pareciam querer profetizar os futuros e inconfundíveis choros cariocas”, nas palavras de Ayres de Andrade ⁷⁵, teriam então transmitido sua tradição musical aos mestiços da nascente baixa classe média urbana (constituída pelas primeiras gerações de operários e funcionários da moderna era urbano-industrial). Mais tarde esse grupo social iria “inventar” o choro com seus grupos de pau e corda (flauta, violão e cavaco). Mas,

⁶⁸ TINHORÃO 1998, p.161.

⁶⁹ SMALL 1998.

⁷⁰ TINHORÃO 1998, p.159-162; MONTEIRO 2008, p.214-215.

⁷¹ TINHORÃO 1998, p.162.

⁷² TINHORÃO 1998, p.161; KIEFER 1990, p.8.

⁷³ BOTELHO 2005, p.218.

⁷⁴ DEBRET *apud* TINHORÃO 1998, p.161.

⁷⁵ ANDRADE 1967, p.10.

antes disso, ainda em meados do século XIX as bandas militares já haviam superado as Bandas de Barbeiros na função de fornecer música para as festas públicas⁷⁶.

Os bailes na Cidade Nova e nos clubes carnavalescos das sociedades estudantis, que começaram a ganhar fama por volta de 1870, exigiam bandas de maior porte, com sopros e percussão, como nas bandas militares. Naquela época havia, no Rio de Janeiro, vários músicos remanescentes dos batalhões voluntários que se dissolveram após o término da Guerra do Paraguai. E, como a maioria destes músicos não tinha credenciais para lecionar música oficialmente, muitos sobreviveram tocando justamente em saraus, festas familiares ou bailes⁷⁷.

Segundo Fernando Binder, durante a nossa história o termo “banda” foi usado popularmente para designar tanto as bandas militares, como as conhecemos hoje, quanto os ternos (ou terços) dos barbeiros e dos chormeleiros do período colonial⁷⁸. Inclusive, um dos instrumentos citados nos inventários das igrejas, junto às charamelas que os jesuítas deixaram pra trás, foi a sacabuxa, um instrumento antecessor do trombone, que inclusive já era tradicional dos chormeleiros europeus⁷⁹.

[...] Nas fazendas, as bandas de escravos foram avós das atuais Liras do interior, que sofrerão uma influência direta das organizações musicais militares, principalmente no que diz respeito à sua organização e vestimenta, e menos no que diz respeito ao repertório, apesar de terem neste sempre um bom dobrado [...]⁸⁰

Deste modo, somos levados a acreditar que, apesar de as conexões históricas não serem tão claras e lineares, a tradição das bandas militares seja a herdeira mais direta dos chormeleiros. Afinal, músicos de banda costumam, até hoje, saber ler e escrever e também possuem bons “conhecimentos de solfejo e teoria da música” como os chormeleiros daquela época⁸¹, ao contrário dos barbeiros músicos que cultivavam sua música “de ouvido”. Antes do advento das bandas militares, os barbeiros eram praticamente os únicos de seu tempo a fornecer música para as festividades populares.

[...] Se nas fazendas as bandas de escravos foram as avós das Liras das cidades do interior, na cidade do Rio de Janeiro foi a música dos barbeiros a mãe do choro, avó do regional das rádios e bisavó dos conjuntos de bossa nova. [...]⁸²

⁷⁶ LINDLEY *apud* TINHORÃO 1998, p.193.

⁷⁷ SIQUEIRA 1970, p.122; TINHORÃO 1998, p. 178.

⁷⁸ BINDER *apud* BOTELHO 2005, p.218.

⁷⁹ HOLLER 2005, p.62,64.

⁸⁰ BRAGA 1998, p.57.

⁸¹ LANGE *apud* KIEFER 1982, p.15.

⁸² BRAGA 1998, p.58.

Então, tanto as bandas militares quanto as Bandas de Barbeiros, seriam remanescentes das bandas de escravos, os choromeleiros, que seriam os agrupamentos musicais mais antigos da história do Brasil. Os grupos de pau e corda dos funcionários e operários da crescente classe média urbana de meados do século XIX, por sua vez, teriam herdado a cultura musical dos barbeiros e também das bandas militares, que foi uma das instituições que mais teriam “fornecido” músicos para os grupos de choro do Rio de Janeiro – como é possível deduzir fazendo um levantamento das profissões dos antigos chorões citados por Alexandre Gonçalves Pinto, o Animal⁸³, em suas reminiscências dos antigos chorões.

1.2. Sobre o ensino e a aprendizagem de música no Brasil

Desde fins da idade média o ensino de música dividia-se em música especulativa (mais teórica e analítica) e música prática. No Brasil colonial a música especulativa (origens da teoria musical moderna) era ensinada por mestres de capela nas matrizes e catedrais. Fora deste ambiente geralmente ensinavam-se apenas noções básicas de música e leitura musical⁸⁴.

Fernando Binder e Paulo Castagna nos dão conhecimento de alguns tratados sobre música escritos em português ainda no período colonial brasileiro – todos manuscritos, posto que até 1808 era proibida a instalação de tipografias na América Portuguesa⁸⁵. Os títulos de outros tratados, também levantados por Binder e Castagna, sugerem [pelo idioma em que foram escritos] que a maioria das obras que serviram de referência para os tratados brasileiros vieram da Europa. Algumas delas, inclusive, tratavam da arte de acompanhar, e da arte do contraponto.

Só em 1823 uma obra didático-musical escrita em português foi impressa em terras brasileiras. “*A Arte da Música para o uso da mocidade brasileira*”, por Silva Pôrto e Cia, foi o primeiro compêndio de música impresso no Brasil – e por “impresso” entenda-se “relativamente disseminado”. Depois desta foram impressas ainda outras obras didáticas que, segundo Binder e Castagna⁸⁶, eram “voltadas a todas as áreas de atuação dos músicos práticos e destinadas a um público mais numeroso e menos especializado”.

Depois, foi a vez dos compêndios musicais de Francisco Manuel da Silva (autor do Hino Nacional Brasileiro), impressos em 1832, 1838 e 1848, pela Tipografia Nacional. Os dois últimos, inclusive, indicavam no próprio título o uso para os alunos do Colégio D. Pedro II e do

⁸³ PINTO, 1936; TINHORÃO 1997, p.118.

⁸⁴ BINDER e CASTAGNA 1997, p.17-18.

⁸⁵ Ibidem, p.4-5.

⁸⁶ Ibidem, p.20.

Conservatório do Rio de Janeiro, respectivamente⁸⁷. Esse material teria orientado o estudo formal da música no Brasil durante todo o século XIX, e só começou a ser renovado a partir das primeiras décadas do século XX⁸⁸.

Isso tudo nos sugere que os chorões da segunda metade do século XIX tiveram, muito provavelmente, algum contato com estas teorias – se não diretamente, ao menos indiretamente, por meio de seus mestres [como o maestro Henrique Alves de Mesquita, e o flautista Joaquim Callado, ambos alunos e professores do Conservatório de Música do Rio de Janeiro em épocas distintas].

Como podemos notar a partir de dados biográficos de Callado, Mesquita e de nossos entrevistados, muitos músicos da história do choro tiveram uma formação mista, entre a prática popular de acompanhar músicas de ouvido e o estudo formal e teórico da música. Mesquita, por exemplo, nasceu no Rio de Janeiro em março de 1830 e morreu em julho de 1906. Quando adolescente, assistiu o aparecimento da polca na cidade do Rio; começou seus estudos musicais com Desidério Dorisson e, em janeiro de 1848, estudou no Liceu Musical de Gioacchino Giannini⁸⁹. Mas, em agosto do mesmo ano, Giannini transferiu-se com seus alunos para o Conservatório de Música (recém inaugurado por Francisco Manuel da Silva⁹⁰, assumindo a cadeira de Harmonia e Composição.

Naquela época, estavam em voga nos teatros os sucessos da música operística italiana, a qual Mesquita teve bastante contato acompanhando de perto as atividades de seu professor Giannini – que era como seu mentor em teoria musical e composição, enquanto Desidério Dorisson ainda o orientava no trompete. Ao final de 1853, Mesquita e seu colega de conservatório e clarinetista Antônio Luiz de Moura abriram sua própria escola de música, que chamaram de Liceu Musical e Copistaria⁹¹. Ambos ainda estudavam no Conservatório.

Em 1856, Mesquita se formou em contraponto e, como prêmio pelo excelente aproveitamento (patrocinado pelo então príncipe regente D. Pedro II), ganhou uma bolsa para aprimorar os estudos na Europa⁹². Antes de partir para o velho mundo, onde ficou até 1866, Mesquita ainda foi professor de Joaquim Antônio da Silva Callado Jr. [ou simplesmente Joaquim Callado].

⁸⁷ ANDRADE 1967, p.240.

⁸⁸ BINDER e CASTAGNA 1997, p.20

⁸⁹ SIQUEIRA 1970, p.44.

⁹⁰ Ibidem, p.35; ANDRADE 1967, p.175-177.

⁹¹ SIQUEIRA 1970, p.43-44.

⁹² SIQUEIRA 1967, p.49; ANDRADE 1967, 267.

Enquanto Mesquita estava na Europa, faleceram Gioacchino Giannini, em 1860, e Francisco Manuel, em 1865. Mesquita foi nomeado, em 1872, professor interino da cadeira de *Rudimentos da Harmonia [sic] e Solfejo*⁹³, do conservatório. Já eram professores nesta instituição o seu amigo Clarinetista Antônio Luiz Moura, desde 1859, e seu ex-aluno Joaquim Callado, desde 1871⁹⁴.

O maestro Anacleto de Medeiros, outro cânone do choro, também foi aluno deste Conservatório em 1884. Anacleto de Medeiros, que nasceu na ilha de Paquetá em 1866 (ano em que Mesquita voltava da Europa), foi aluno do clarinetista Antônio Luiz de Moura e, provavelmente fora aluno de Mesquita também, que assinou junto com Antônio Luiz a ata que consta a conclusão do curso de Anacleto em 1886⁹⁵. Anacleto dirigiu outras bandas além da famosa Banda de Música do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro. Batista Siqueira o considerou um "educador de massas".⁹⁶

Outro músico de banda importante da história do choro foi Irineu de Almeida, um dos membros fundadores da Banda do Corpo de Bombeiros, onde atuava como oficleidista e bombardinista sob a regência do maestro Anacleto de Medeiros. Apesar de também ser conhecido como um dos pioneiros do trombone de choro, Irineu Batina, como era conhecido, deixou sua marca na história do choro com os contrapontos ao oficleide⁹⁷, a partir dos quais Pixinguinha teria desenvolvido no saxofone a linguagem dos contracantos de choro.

[...] Pixinguinha havia estudado com Irineu de Almeida (1873-1916), que se formou “nos cursos de harmonia, contraponto e fuga do Conservatório Imperial de Música e [que] dominava com maestria a arte do contraponto”⁹⁸ [...] De seu professor, Irineu de Almeida (ou Irineu “Batina”), Pixinguinha assimilou o contraponto [...]⁹⁹

Pixinguinha não inventou o contraponto no choro, mas “desenvolveu e estabeleceu um estilo que influenciou a maneira de se tocar choro a partir de então, principalmente entre os executantes de violões de sete cordas”.¹⁰⁰ Dino Sete Cordas também disse que já fazia contracantos, mas os contracantos de Pixinguinha o teriam inspirado a desenvolver uma linguagem de contracantos mais cheios no violão de sete cordas¹⁰¹.

⁹³ É mais provável que Baptista Siqueira estivesse se referindo à cadeira de *Rudimentos de “Música” e Solfejo*.

⁹⁴ SIQUEIRA 1970, p.147.

⁹⁵ Ibidem, p.160-162.

⁹⁶ Ibidem, p.167.

⁹⁷ Instrumento precursor do saxofone, com 12 chaves, e bocal semelhante ao do trombone.

⁹⁸ PAES *apud* PELLEGRINI 2005, p.49.

⁹⁹ PELLEGRINI 2005, p.49-50.

¹⁰⁰ MAGALHÃES 2000, p.38.

¹⁰¹ Ibidem, p.39.

[...] as gravações com Benedito Lacerda ocorreram em um momento em que Pixinguinha andava esquecido no mercado musical, e em que o próprio Benedito o substituíra como o grande flautista do choro brasileiro. Essa [sic] informações ajudaram a compreender a aparição de contracantos tão “cheios”, como diria Dino Sete Cordas, tão coerentes com a linguagem do choro e tão duelantes com a melodia principal [...]¹⁰²

Pixinguinha assimilou a linguagem de contracantos de Irineu Batina que, como Anacleto, Mesquita, Callado e diversos outros personagens importantes da história do choro, teve em parte um aprendizado musical formal promovido pelo Conservatório de Música do Rio de Janeiro, fundado por Francisco Manuel da Silva e regulado didática e pedagogicamente pelo seu compêndio de 1848. Francisco Manuel, por sua vez, aprendeu música com o padre José Maurício e o compositor austríaco Sigmund Neukomm, discípulo predileto de Haydn. Tanto Neukomm quanto José Maurício carregavam bastante influência do classicismo europeu de Mozart, J. Haydn e Beethoven.

O padre José Maurício, por sua vez, figura importante do início do século XIX para a história do ensino de música no Brasil, estudara com mestres mulatos mineiros, como Salvador José e Lobo de Mesquita, que pela proximidade com a música religiosa teriam estudado a música especulativa que era em muito baseada naqueles primeiros tratados de música encontrados no Brasil, ainda no século XVIII¹⁰³. Daí a relação estreita dos conservatórios e “por tabela” do choro, com a tradição musical europeia. E estas são apenas algumas conexões históricas possíveis de se fazer na intenção de compreender a origem dos processos de ensino/aprendizagem dos primeiros chorões da história.

1.3. Sobre a literatura didática nacional voltada para o estudo da improvisação musical

Atualmente, a maior parte do material didático disponível para o estudo da improvisação musical refere-se mais à cultura do jazz¹⁰⁴ e, quando muito, da bossa nova (que talvez tenha sido a cultura musical brasileira mais relacionada ao jazz americano). Baseados neles, os primeiros métodos brasileiros de improvisação acabaram sendo construídos sobre aquele paradigma jazzístico do qual falamos anteriormente, que encerra em si uma série de valores, como a ênfase no estudo da harmonia e de seu uso como ponto de partida para o desenvolvimento de uma improvisação, por exemplo.

¹⁰² Ibidem, p.91.

¹⁰³ BINDER e CASTAGNA 1997, p.14-15.

¹⁰⁴ VALENTE 2009, p.8.

Deste o final da década de 1980, uma das maiores referências para o estudo da harmonia e da improvisação ao violão no Brasil foi o livro de Almir Chediak, “*Harmonia & Improvisação*” (1986). Na última capa de ambos os volumes (no verso dos livros), Hermeto Pascoal diz que “este livro dá ao estudante (que queira estudar música de verdade) a grande oportunidade de conhecer o que há de mais moderno, prático e objetivo no campo da harmonia e improvisação”.

No entanto, curiosamente a harmonia aparece em primeiro plano, tanto na capa quanto no interior das obras. Na verdade, diferentemente do que prefaciou o grande acordeonista Sivuca, sobre este trabalho conter “aprofundados ensinamentos de técnica de improvisação”¹⁰⁵, “improvisação” de fato mesmo não aparece nem em segundo plano no interior da obra, que se resume no estudo das relações harmônicas.

Concordo com o autor quando diz que “o conhecimento da análise harmônica dá ao estudante não só condições de harmonizar e improvisar com maior consciência, como também maior rapidez de raciocínio na transposição harmônica de uma música”¹⁰⁶. No entanto, esta supervalorização do estudo da harmonia sempre me pareceu mais típica da concepção jazzística de improvisação. Esta impressão é reforçada na dedicatória, onde Chediak declara, sem nenhuma preocupação com a imparcialidade, que “a bossa nova foi o mais importante movimento da nossa música”¹⁰⁷. E ao final, esta impressão é confirmada em suas referências bibliográficas, compostas quase que exclusivamente por métodos sobre a improvisação jazzística.

Daqui emerge outra questão: se o foco material ou estético de uma improvisação jazzística estiver de fato na harmonia – ou seja: na relação que cada nota da melodia improvisada guarda com o acompanhamento harmônico – isto explicaria o uso dela como “ponto de partida” em métodos de ensino da improvisação no jazz. Por outro lado, isto poderia denunciar uma influência irrefletida destes mesmos valores nos métodos brasileiros, tornando-se uma espécie de paradigma deslocado [do jazz para a música brasileira].

A Arte da Improvisação (1991), do guitarrista Nelson Faria, é outro livro bastante difundido sobre o assunto mas desenvolve um caminho um pouco diferente. É também focado no estudo da harmonia, mas já propõe exercícios baseados no emprego de motivos idiomáticos em determinadas passagens harmônicas. No entanto não faz nenhuma distinção mais criteriosa quanto às especificidades da improvisação em cada um dos diversos gêneros que aborda. Os exercícios e exemplos musicais de improvisação são em sua maioria construídos com base na relação escala-acorde, que prevê as escalas que podem ser usadas em cada acorde de um

¹⁰⁵ CHEDIAK 1986, p.14.

¹⁰⁶ Ibidem, p.141.

¹⁰⁷ CHEDIAK 1986, p.4.

encadeamento e, portanto, também tem a harmonia por ponto de partida para o estudo da improvisação.

Em 1999, o flautista e saxofonista Mário Sève publicou o Vocabulário do Choro, uma das poucas obras didáticas nacionais que demonstram algum interesse em aproximar as metodologias de improvisação em voga à linguagem do Choro. Sève fala sobre “divisões rítmicas, acentuações e articulações do fraseado” e propõe uma série de exercícios melódicos “inspirados em frases musicais extraídas da obra de Pixinguinha ou de outros autores relevantes do choro”, buscando desenvolver no leitor/estudante uma “intimidade com a linguagem do choro”¹⁰⁸. Ele também orienta o leitor a decorar os exercícios¹⁰⁹, postura bastante recomendada a quem deseja improvisar no choro, como veremos mais adiante. No entanto, a teoria é sucinta e a maior parte das páginas é reservada à partitura dos exercícios práticos.

Em 2006, Carlos Almada – também flautista – publica A Estrutura do Choro, que é um livro bastante técnico também, como o Vocabulário do Choro de Sève, mas apresenta, além uma fraseologia mais esmiuçada de fórmulas de inflexões melódicas, um estudo que abrange diversos outros aspectos além da melodia do choro, como os referentes à forma, ao ritmo e à harmonia. Muito importante é o fato de apresentar várias orientações específicas para o estudo da improvisação. Mas, segundo o próprio autor, o livro é voltado não só para o estudo da improvisação, mas também para o arranjo e a composição tendo em vista que seu foco é o estudo da linguagem, ou da estrutura do choro, como diz o próprio título. Almada também demonstra uma preocupação em distinguir a improvisação no choro da improvisação no jazz, dizendo que

[...] a prática da improvisação no Choro tem não só *origem e propósitos* bem *diversos* em relação ao Jazz, como é realizada de maneiras consideravelmente diferentes. Por ora basta mencionar que a variação melódica, a partir de motivos rítmicos e contornos característicos, tem na composição improvisada em choros um peso consideravelmente maior. [...]¹¹⁰

Enfim, a partir destas considerações históricas pudemos perceber (ainda que superficialmente) que muito já foi escrito sobre a improvisação musical na tradição clássica, européia [como vimos no sub-capítulo anterior], e mais ainda sobre a improvisação no jazz [como vimos nesse último sub-capítulo]. É preciso agora produzir um conhecimento mais formal e científico sobre a improvisação no choro, para que os valores e significados tradicionais dessa cultura possam enriquecer o ensino desta habilidade em um contexto acadêmico. E para isso recorreremos aos próprios chorões, pois são eles quem atribuem os valores e significados à esta prática no contexto do choro.

¹⁰⁸ SÈVE 1999, p.6-7.

¹⁰⁹ SÈVE 1999, p.22.

¹¹⁰ ALMADA 2006, p.4.

2. Improvisação no choro segundo chorões

O significado de improvisação musical na nossa cultura [Ocidental] vem sendo desenvolvido desde o século XV pela tradição clássica. No início definia-se improvisado em oposição ao conceito de “obra” acabada. As palavras *contracantus* e *discantus* designavam igualmente outras vozes improvisadas sobre o *cantus plenus* da Idade Média¹¹¹. E os primeiros manuais sobre algum aspecto do que compreendemos hoje por improvisação teriam sido justamente aqueles que abordavam a prática do contracanto ou contraponto ainda em suas origens, e, portanto, datariam ainda do século IX. Mas só no século XVI teria surgido um “método” de fato para se aprender a improvisar – naquela época, já sobre um *cantus firmus*.

Ainda no século XVI teriam surgido outras obras teórico-didáticas sobre as ornamentações (chamadas na época de *diminuições*), que chegariam ao seu auge do desenvolvimento nos séculos seguintes, durante o período Barroco. Com isso, uma nova forma de improvisação se tornaria o principal elemento da prática improvisatória na cultura ocidental a partir daquele século: as variações sobre temas¹¹². Mas no período clássico, a quantidade e a duração das improvisações passou a ser mais moderada, em contrapartida ao exagero do barroco¹¹³.

Os primeiros estudos acadêmicos sobre a improvisação na música popular só teriam ocorrido na década de 1960, com o advento da Etnomusicologia, e abordavam o jazz, a música artística indiana e a música iraniana. A partir deles, descobriu-se que nossa noção de improvisado depende não só da nossa capacidade de diferenciá-lo de algum modelo ou alguma obra pré-composta, mas também de outras determinações culturais de quem percebe¹¹⁴. Por isso, os musicólogos hoje tomam certos cuidados ao projetar esta noção em tradições musicais não-ocidentais¹¹⁵.

Ao invés de definir a improvisação em oposição ao conceito de obra, etnomusicólogos tem preferido identificar o(s) ponto(s)-de-partida que cada cultura usa para desenvolver sua improvisação. Mas pra isso é necessário acreditar, a princípio, que improvisadores “sempre” tem um ponto-de-partida, ou seja, alguma coisa sobre a qual improvisam, seja o próprio do tema, uma sequência de acordes, uma forma, ou um vocabulário de técnicas, de motivos etc¹¹⁶.

¹¹¹ NETTL *et. al.* 2001 p.99-100.

¹¹² *Ibidem*, p.101-102.

¹¹³ *Ibidem*, p.112.

¹¹⁴ NETTL *et. al.* 2001, p.95.

¹¹⁵ *Ibidem*, p.99.

¹¹⁶ NETTL *et. al.* 1998, p.13-16.

A maior dificuldade em se elaborar uma lexicografia única, que sirva para explicar a improvisação musical em diversos contextos, talvez esteja justamente na natureza generalizante e cientificista deste tipo de obra [lexicográfica]. De qualquer forma, a crença nas possibilidades de generalização dos conceitos continua movendo a ciência até hoje, pois, por exemplo, estimulam estudos de caso. Vejamos, então, a definição proposta pelo *New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

[...] **Improvisação.** Criação de uma obra musical, ou a versão final de uma obra musical, na medida em que for executada. Isso pode implicar a composição imediata da obra pelos executantes, a elaboração ou adaptação de uma estrutura já existente, ou qualquer coisa entre estas condições. De certa forma, toda performance envolve elementos de improvisação, embora a maneira e a intensidade com que esses elementos são tratados variem de acordo com o período e o local, e até certo ponto toda improvisação baseia-se também em uma série de convenções ou regras implícitas [...]¹¹⁷

Ao longo desta pesquisa veremos o que desta definição cabe ou não na concepção de improviso dos chorões tradicionais. O músico e estudioso do choro Henrique Cazes¹¹⁸, por exemplo, afirma que neste gênero “o improviso acontece a todo instante, sem uma ordem pré-estabelecida” e que “no jazz, a partir dos anos 30, o improviso é distribuído em *chorus*, de duração determinada”. A mesma ideia, em essência, é sugerida por dois de nossos músicos e estudiosos do choro entrevistados.

Pedro Paes (00:17:20): [...] na música popular em geral a improvisação começa desde o primeiro momento que a música começou até a última nota ou o último acorde enfim, e aí isso se dá em vários níveis, em vários aspectos ali que estão sendo improvisados em maior ou menor grau [...]

Pedro Amorim (00:03:38): [...] a improvisação no choro acontece não só na melodia, mas na harmonia e no ritmo também (né?). [...] a gente tá tocando e a harmonia cada hora é feita de um jeito, o ritmo improvisa o tempo todo [...] [diferente de quando] um cara improvisa e fica ali tocando e tal, aí depois que ele para de improvisar o outro começa [...] no choro o improviso é uma coisa dinâmica, que às vezes fica uma zona, mas às vezes fica bom pra caramba (né?), esse improviso coletivo. Eu acho que isso é uma característica muito forte do improviso no choro [...]

Paes e Amorim percebem que, na música popular em geral, o improviso acontece em vários níveis – ou seja, aspectos, parâmetros [ritmo, melodia, harmonia, etc.]. E, apesar da música ser um produto coletivo, em uma roda de choro cada instrumentista acaba sendo mais responsável por um determinado parâmetro musical: violões e cavaco pela harmonia, pandeiro e outras percussões pelo ritmo, obviamente, e bandolim, flauta e demais sopros pelas melodias,

¹¹⁷ NETTL *et. al.* 2001, p.94, tradução nossa.

¹¹⁸ CAZES 1998, p.121.

posto que estas são as naturezas destes instrumentos. Funções diferentes sugerem não só propósitos diferentes, mas também tipos distintos de improvisação. Vejamos então o quanto os instrumentos podem influenciar na improvisação dos chorões.

2.1. A influência dos instrumentos no improviso dos chorões

As características organológicas de cada instrumento normalmente influenciam no improviso de um músico. O bandolinista Afonso Machado¹¹⁹ acredita, inclusive, que “o tipo de instrumento irá definir as frases melódicas do improviso”. Magalhães¹²⁰ explica isso dizendo que “as especificidades técnicas de cada instrumento podem influir na escolha dos procedimentos a serem utilizados, além de permitirem a utilização de efeitos tímbricos particulares – como o frulato na flauta e o trêmolo no bandolim”.

Pedro Paes (01:24:30): [...] cada instrumento também tem uma linguagem específica (né?) [...] mas talvez isso seja um aspecto que extrapola o choro: o que é idiomático de cada instrumento e o que se construiu através das gerações de instrumentistas [...]

Ausier Vinícius (00:32:00): [...] Todos nós temos uma referência. [...] Eu gosto de cavaquinho, [portanto minha referência é] Waldir Azevedo. Se eu tocasse bandolim naturalmente eu ia escutar Jacob. Se eu tocasse clarinete, era o Abel Ferreira. [...] Boa referência! [...]

Evandro Archanjo (00:45:20): [...] Só o Altamiro Carrilho [...] já é uma Escola, principalmente no meu caso, [posto que sou] flautista. Então, acabo entendendo até mais por isso. [...] ouvir um flautista improvisar, pra mim, é mais jogo do que [ouvir] um bandolinista [...]

Além dos aspectos organológicos de cada instrumento, outro fator que influencia nos tipos de improviso realizados por cada instrumento é a história dos seus usos pelos próprios músicos. Para Ingrid Monson¹²¹, mais uma vez, “cada músico individualmente, tem suas próprias idiossincrasias, peculiaridades e estilo. Em uma situação de improviso, é importante lembrar que há sempre personalidades musicais interagindo, não apenas instrumentos ou alturas ou durações”. Neste sentido, o instrumento assume mais de seu significado etimológico: um “meio”, uma “ferramenta” para interagir musicalmente. E dessa interação é que costumam surgir as linguagens “específicas” de cada instrumento.

¹¹⁹ SÁ 1999, p.58.

¹²⁰ MAGALHÃES 2000, p.32.

¹²¹ MONSON 1996, p.26, tradução nossa.

Pixinguinha, por exemplo, levou o improviso no choro à outro patamar, com seus contrapontos cheios [subdivididos ritmicamente] ao saxofone¹²². Mas como vimos nas “*Considerações históricas*”, ele teria assimilado esta arte de improvisar contracantos de seu professor Irineu Batina, que tocava oficleide¹²³. E por isso, como disse Maurício Carrilho¹²⁴, o saxofone tornou-se “o sucessor do oficleide nas bandas e nos choros”. O saxofone de Pixinguinha, por sua vez, influenciou Dino a desenvolver sua linguagem de violão de sete cordas.

[...] Dino, com seu ouvido atento, o seguia – como ele mesmo diz, “tudo o que ele fazia, eu fazia”. Quando Pixinguinha deixou o Regional de Benedito Lacerda, Dino ficou incomodado com a falta do peso dos graves do saxofone. Dino já conhecia e admirava o estilo seguro de “Seu” Tute, um dos pioneiros no violão de sete cordas e, em 1952, inspirado nele, movido pela necessidade dos graves e pelas novas possibilidades que ofereceria, encomendou o seu violão de sete cordas [...]¹²⁵

“Foi assim, “tirando” [de ouvido] os violões que ouvia no rádio, admirando as “baixarias” marcadas de Tute e imitando os contracantos de Pixinguinha, que [Dino] desenvolveu sua linguagem ”¹²⁶ de violão de sete cordas. Sendo um instrumento harmônico e responsável pelo acompanhamento, o violão já cultivava a improvisação em diversos aspectos [principalmente nas dimensões rítmica e harmônica]. A influência daqueles contracantos mais “cheios” de Pixinguinha, não alterou, portanto, o caráter do improviso ao violão, mas sim lhe acrescentou uma dimensão melódica, com outro propósito, outra função e caráter de diálogo. Como diz Monson,

[...] O instrumento pode ser citado na explicação das atitudes do músico, de seus modos de pensar e de sua percepção musical [...] O instrumento de um músico certamente define o seu ponto de vista musical, mas esse ponto de vista em si é geralmente definido em relação ao de outros instrumentos [...]¹²⁷

Monson compreende que, em uma performance coletiva, a influência do instrumento na improvisação de seu executante depende da “função” que ele ocupa na coletividade [e isto, por sua vez, depende das circunstâncias]. Por esta perspectiva da funcionalidade, Magalhães¹²⁸ nos afirma, mais especificamente, que “os tipos de improviso realizados por um solista costumam

¹²² MAGALHÃES 2000, p.39.

¹²³ PELLEGRINI 2005, p.50.

¹²⁴ Maurício Carrilho *apud* CHEDIAK 2007, p.38.

¹²⁵ PELLEGRINI 2005, p.50.

¹²⁶ *Ibidem*, p.224.

¹²⁷ MONSON 1996, p.26-27, tradução nossa.

¹²⁸ MAGALHÃES 2000, p.31.

diferir daqueles feitos por quem toca os instrumentos acompanhadores e, mesmo entre estes, as improvisações também se desenvolvem por meios distintos”. Segundo o mesmo autor,

[...] Dentro do grupo do choro tradicional, existem os instrumentos solistas (que tocam a melodia), os acompanhadores (que fazem a harmonia) e os rítmicos. Em realidade, cada instrumento tem sua função específica dentro do grupo, e com isso, seus improvisos têm também funções e caracteres diferentes. [...] as improvisações dos instrumentos solistas geralmente são variações melódicas (ornamentos, apojeaturas, grupetos, trinados, etc). [...] ¹²⁹

Na informalidade de uma roda de choro, não é costume definir previamente quem irá tocar qual parte, afinal trata-se de um encontro de músicos ¹³⁰ e a orquestração varia naturalmente de acordo com a chegada e a partida dos participantes, além da função de seus instrumentos. Isto também vale para os violões, posto que os violonistas de seis cordas podem também fazer baixarias, mas com a responsabilidade de equilibrá-las com a baixaria do sete cordas, com a melodia do tema e com eventuais contracantos improvisados de outros solistas.

[...] Os grupos de choro, ou rodas de choro, sempre estiveram abertos à participação de outros instrumentos, a função deste dentro do grupo se baseava não apenas com a sua função mais tradicional, na verdade o instrumentista se adequava ao grupo tocando conforme o que suas habilidades permitiam. Este ajuntamento desordenado de músicos traz a necessidade de códigos comuns e de um repertório conhecido, e, além disso, exige do instrumentista uma flexibilidade de se adaptar à situação: tanto da interpretação adequada ao local que se toca, quanto sobre sua função em relação à instrumentação encontrada. A isto também podemos chamar de improvisação, no contexto do choro. [...] ¹³¹

Enquanto esperam a próxima vez de solarem a melodia do tema, os solistas podem eventualmente improvisar contracantos com a melodia. Mas da mesma forma que os violonistas de seis cordas [em relação aos de sete], bons solistas sabem dosar seus contracantos improvisados durante a performance para não “embolarem” com a melodia do tema e/ou sobrecarregarem a música de informação. Esse revezamento entre os músicos ocorre para evitar um desequilíbrio textural [orquestral], e, geralmente, os participantes mais experientes, mais conhecedores da linguagem, são os que primeiro acusam esse desequilíbrio advertindo os menos experientes a tocarem mais baixo e/ou em outra região [tessitural] do instrumento.

É comum também – quando esse desequilíbrio ocorre em função de uma “sede” incontrollável de alguns aprendizes por tocar – que os mais experientes suspendam temporariamente sua participação, até que os sedentos [ou “fominhas” como costumam ser

¹²⁹ VALENTE 2009, p.48-49.

¹³⁰ LARA FILHO *et. al.* 2011, p.150.

¹³¹ FALLEIROS 2006, p.55.

chamados] se canssem ou queiram escutá-los [os mais experientes] tocarem novamente. Afinal, quando há esse interesse do aprendiz em ouvir com atenção, ele naturalmente toca mais baixo ou nem toca.

Acontece que não existe um número definido de participantes que garanta o equilíbrio de uma roda de choro. Respeitando-se o senso de oportunidade e a potência de cada instrumento, uma roda de choro pode funcionar com quatro ou cinco violões, dois pandeiros, enfim: vai depender em muito da maturidade musical dos participantes e do equilíbrio que eles desejam promover entre o tradicional e o inovador. Se, como vimos anteriormente, não há um momento definido para a improvisação no choro é porque, ao que parece, os chorões diluem as oportunidades de improvisação em várias dimensões.

Na dimensão das alturas, como sugere Valente (op.cit.), improvisam os solistas, que usam daquela “flexibilidade rítmico-melódica”, da qual fala Eliane Salek¹³² e que Paulo Sá¹³³ chamaria de “molho”; improvisam também o violão de sete cordas e eventualmente o de seis e outros solistas em contraponto com a melodia do tema. Na dimensão das durações, ou seja, do ritmo, improvisam quaisquer instrumentos em uma roda de choro¹³⁴, afinal este parâmetro é inerente em uma performance coletiva.

Na dimensão da harmonia, costumam improvisar mais [no que tange a sugestão espontânea de variações e embelezamentos harmônicos] os violonistas, cavaquinistas e acordeonistas, dentre os instrumentistas mais típicos. Bons solistas também sabem sugerir variações harmônicas em seus improvisos melódicos, e podem, eventualmente, se ajuntar em naipes [geralmente são os sopristas que o fazem] para improvisar ataques de intervalos harmônicos, como nas *Big Bands* [de onde, muito provavelmente, veio a inspiração pra isso].

Dois grandes representantes dessa prática no choro são o trombonista sergipano [radicado no Rio] Zé da Velha e o trompetista Silvério Pontes, nascido no interior do estado do Rio de Janeiro. A dupla teria sido carinhosamente apelidada por Maurício Carrilho de “a menor *big band* do mundo”. O trombone, por exemplo, é um instrumento muito versátil no choro, podendo ser solista ou acompanhador, como contrapontista [ou “contracantista”]. Segundo Osmário Estevam Jr.,

[...] os contrapontos nos graves são fundamentais para complementar as idéias musicais. É a famosa “baixaria”, do violão de sete cordas, oriunda dos contracantos das

¹³² SALEK 1999, p.65.

¹³³ SÁ 1999, p.211.

¹³⁴ SALEK 1999, p.24.

frases “bombardinísticas” executadas pelos instrumentos graves das bandas de sopros.
[...]¹³⁵

E de que são feitos estes contrapontos no choro? Em sua dissertação sobre a baixaria no choro, Josimar Carneiro descreve uma série de subtipos de improviso melódico realizados pelo violão de sete cordas. A baixaria de *ligação*¹³⁶ (figura 1) serve para preencher a distância entre os baixos de dois acordes distintos com menos saltos (e portanto mais graus conjuntos). E a *mudança de posição*¹³⁷ (figura 1) seria como uma baixaria de ligação para conectar os baixos das inversões de um mesmo acorde. Ambas tem a função de tornar mais melódico e menos monótono o caminho dos baixos, ainda dentro daquele propósito de embelezamento.

Já uma *preparação da 7ª* (figura 1) pode ser uma mudança de posição ou apenas uma ligação¹³⁸, mas que tenha como nota alvo o sétimo grau menor da dominante do próximo acorde. Este procedimento possui, portanto, um propósito de comunicação entre os músicos e está diretamente relacionado à habilidade dos chorões de acompanhar de ouvido. O trítone produzido por esta 7ª menor do violão e pelas terças maiores distribuídas entre os outros instrumentos [e quase sempre na melodia] “salta aos ouvidos” treinados de cavaquinistas e violonistas permitindo-os antever o próximo acorde [a partir deste que se transforma numa dominante].

A *chamada* ou *virada*¹³⁹ (figura 1) serve para indicar a forma, introduzindo as partes [seções] com notas características da dominante da próxima tonalidade (visto que tradicionalmente cada parte de um choro é construída sobre uma tonalidade diferente). O fechamento¹⁴⁰ também tem o propósito de comunicar a forma, mas ao contrário da chamada, é construído sobre as notas da tonalidade, confirmando-a.

Em todos estes procedimentos, no entanto, a baixaria não precisa necessariamente se relacionar com a melodia do tema, diferentemente da *resposta*, do *contracanto* e do *dobrimento*¹⁴¹ (figura 1). Carneiro encara a resposta como uma baixaria em caráter imitativo [com relação à melodia do tema] e chama de contracanto as “obrigações” do violonista de 7 cordas muitas vezes escritas pelos próprios compositores que conhecem a linguagem do instrumento. E o dobrimento tem por objetivo incrementar a textura da melodia do tema em uma oitava mais grave, o que pode sugerir tanto o propósito de embelezamento, quanto um caráter competitivo [com a melodia do tema] dependendo das circunstâncias.

¹³⁵ ESTEVAM JÚNIOR 2011, §1.

¹³⁶ CARNEIRO 2001, p.23.

¹³⁷ Ibidem, p.24.

¹³⁸ Ibidem, p.25.

¹³⁹ Ibidem, p.26.

¹⁴⁰ Ibidem, p.27.

¹⁴¹ Ibidem, p.28-31.

Figura 1 – Trecho de baixaria para “Chorando Baixinho”, de Abel Ferreira¹⁴².

Enfim, vimos neste capítulo (ainda que superficialmente) que o instrumento pode influenciar no tipo de improviso do chorão através das suas características organológicas e da história de seus usos [ou seja, de sua funcionalidade em uma performance coletiva]. Vimos, inclusive, que essa funcionalidade [tocar a melodia, acompanhamento] depende não só do que determina sua organologia [se é melódico, harmônico ou rítmico], mas também das circunstâncias.

Até agora, contudo, não analisamos nada que dissesse respeito ao significado etimológico de improviso. No decorrer desta dissertação veremos que, por vezes, os entrevistados falam em improvisação referindo-se aos diversos tipos descritos por Ocelo Mendonça¹⁴³ em sua dissertação intitulada “O violoncelo entre o choro e a improvisação”. Dentre estes procedimentos, Mendonça fala sobre solos elaborados, semi-elaborados, improvisação melódica livre, variação melódica e também frases “pré-ensaiadas”. Poderia o uso de algo “pré-ensaiado”, memorizado, ser de fato improvisado? Vejamos a seguir.

2.2. Improvado ou Preparado? A etimologia submetida ao contexto

Segundo o Dicionário Online de Etimologia [Online Etymology Dictionary] de Douglas Harper, a palavra “*improvisation*” teria sua origem na palavra latina *improvisus*, que significa im.pre.visto, não esperado. No dicionário Aurélio, da língua portuguesa, improviso significa

¹⁴² Exemplo composto a partir dos tipos de baixaria descritos por Josimar Carneiro (op.cit.).

¹⁴³ MENDONÇA 2006 p.94-98.

“Repentino, súbito, [...] produto intelectual inspirado na própria ocasião [...] sem preparação, de repente”¹⁴⁴. O que destes significados serviria à uma concepção mais tradicional de improvisação no choro? Ao que tudo indica, a resposta depende do contexto. Vejamos:

Gelson Luiz (00:28:00): [...] Improvisar é criar na hora, fazer de repente. E ocê pode fazer estes "repentes" a partir de temas. [...] aí você vai recriar o tema, com ornamentações, ou com frases, substituições do fraseado [...]

Pedro Amorim (00:05:50): [...] esses livros tipo Real Book, [...] o cara estuda aquelas frases, estuda aquelas variações dentro daquele campo harmônico. Aí, quando aparece aquele campo harmônico, ele sai repetindo aquilo. [...] E os caras muitas vezes não tem nem noção de que isso não é improvisar. Mudou um pouco o sentido da palavra, né? [...]

Silvio Carlos (00:24:40): [...] muitos métodos te dão alguns macetes de improvisação [...] uma coisa pronta que você vai querer aplicar aquilo no choro, por exemplo. E você não pode “aplicar”: você tem que conhecer o que que é aquilo, porque cada choro é um choro, tem a sua particularidade [...]

A improvisação praticada por chorões tem, portanto, a “subitaneidade” (encontrada na maioria das lexicografias de *improvisação*) como característica, pois segundo Gelson Luiz, “improvisar é criar na hora, fazer de repente”. E, como a ideia de re-criação, em si, prevê uma relação entre o que será criado [improvisação] e o que fora criado anteriormente [tema], Gelson acaba reforçando a ideia de que, além de súbito, o improvisado deve ser feito “a partir de temas”.

Já Pedro Amorim e Sílvio Carlos, já recorrem à definições “negativas” – que define algo através do que este algo não é – ao não considerarem improvisações: a) a reprodução planejada de frases previamente estudadas, ou b) a aplicação de qualquer coisa pronta, “maceteada”. Outros exemplos de definições negativas são, por exemplo, a dos tributários da *art music* – que concebem a improvisação através da ausência de um planejamento preciso¹⁴⁵ – e a da própria etimologia de improvisação que sugere uma im.previsão.

Para Sílvio, no entanto, ao mesmo tempo em que o improvisado em choro não pode ser baseado na aplicação de uma coisa pronta, em outros contextos, como os de gravação em estúdio ou apresentação [show], o músico deveria até mesmo prepará-lo anteriormente. De início, tendemos a classificar isto como uma “incoerência” no discurso. Mas, se levarmos em consideração que a maioria dos métodos de improvisação aos quais ele irá se referir fora escrita por estudiosos do jazz, chegaremos à conclusão de que a “coisa pronta”, oriunda destes métodos, não serviria de todo ao estudo formal da improvisação no choro, justamente por dizer mais respeito à linguagem do jazz e não do choro.

¹⁴⁴ FERREIRA 2001, p.378

¹⁴⁵ NETTL *et. al.* 1998, p.7.

Sílvio Carlos (00:11:30): [...] se você vai gravar, se você vai fazer uma apresentação, [...] *prepare o improviso*. [...] Porque, apesar do choro ter essa característica da roda, e de repente você pode se atrever a fazer algo subitamente, o que é muito legal, [...] nem tudo aquilo que você faz naquele momento é o melhor que você pode fazer. [...] “se eu vou fazer os baixos, eu quero escutar a melodia, [porque] eu tenho que fazer os baixos em cima [da melodia]” [...]

Nestes contextos (de gravação ou apresentação), Sílvio prepara seus improvisos numa maneira de evitar o risco – que segundo Nettl¹⁴⁶ seria um componente típico da improvisação – de não fazer os baixos “em cima” da melodia [ou seja, não dialogar com a melodia do tema]. Mas o risco é um componente essencial da improvisação [em seu significado etimológico], e a sua eliminação reflete uma hierarquia de valores que, no choro, submete o significado de improviso a outro propósito que não o de fazer algo de súbito, necessariamente.

Segundo o bandolinista e chorão carioca Joel Nascimento¹⁴⁷, o próprio Jacob do Bandolim, uma das maiores referências em choro e improvisação, também costumava ensaiar seus improvisos antes de gravá-los ou de tocar em um show. Nestes contextos, Jacob, assim como Sílvio, abria mão de criar algo subitamente em função de um propósito¹⁴⁸, ao que tudo indica, maior: o de *embelezamento*. Isto revela em ambos [Jacob e Sílvio] uma “preocupação em idealizar o resultado sonoro”¹⁴⁹, pois veja como Jacob se coloca a respeito disso em depoimento ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, em 1967, dois anos antes de falecer:

Jacob do Bandolim: [...] eu improviso quando interpreto, mas improviso não com o desejo de improvisar, mas sim, de aumentar a gama, aumentar a faixa do sentimento daquilo [...]. Então não é o desejo de improvisar, de ser original, é de encontrar dentro dessas frases uma riqueza tal que me dá capacidade, ela que me dá capacidade, essa capacidade não é minha, é que a composição é tão bem feita, é tão sutil, é tão requintada em todos seus detalhes, que me dá possibilidades inúmeras [...]¹⁵⁰

O próprio Pixinguinha preconcebiam os contracantos que iria gravar, mas improvisava variações destes. “Isto não significa necessariamente que, nas rodas de choro, Pixinguinha também concebesse previamente seus contracantos”, como ressalva Magalhães¹⁵¹. Detalhe importante é que, nesta fala de Jacob, o propósito de embelezamento surge em oposição ao “desejo de ser original”, de criar uma coisa nova. Afinal, repetição, “seja ela de pequenas células

¹⁴⁶ NETTL *et. al.* 2001, p.95.

¹⁴⁷ Joel Nascimento *apud* CÔRTEZ 2006, p.27.

¹⁴⁸ ALMADA 2006, p.4

¹⁴⁹ CÔRTEZ 2006, p.27.

¹⁵⁰ Jacob do Bandolim *apud* CÔRTEZ 2006, p.26.

¹⁵¹ MAGALHÃES 2000, p.91

da melodia ou criadas a partir da melodia”, e imitação são procedimentos típicos da improvisação no choro¹⁵².

Portanto, esse propósito de embelezamento emerge do depoimento de Jacob, quando ele se refere à música como sua fonte de inspiração, como sua musa, “que é tão bem feita” que possibilita, que lhe “dá capacidade” para improvisar e aumentar sua “faixa do sentimento”, ou seja, enriquecê-la, embelezá-la. Segundo Ronaldo do Bandolim¹⁵³, Jacob “pensava em beleza artística, plástica, beleza, beleza como solista, na beleza do grupo tocando”. Por este propósito, enfim, o improviso no choro nem sempre estaria relacionado a uma criação súbita e imprevista como sugerem as lexicografias apresentadas anteriormente. Segundo Paulo Sá¹⁵⁴, “o chorão retém em sua memória as variações que ele próprio fez para este ou aquele choro e as aplica em certos trechos do tema”.

Sílvio Carlos (00:39:20): [...] na condução normal do sete cordas (não durante um solo de baixaria improvisado), nós também temos que ter alguns macetes, algumas ideias prontas [...] Se eu tenho uma frase pronta pra tocar nesta música, eu posso, de repente, colocar naquela outra música. [...] Este reaproveitamento é comum tanto numa fase de aprendizado ou quando o violonista ainda não está familiarizado com a música, ou não ter ainda feito estudo prévio. [...] Eu faço isso de forma consciente, mas quem está escutando pode não perceber (entendeu?) [...]

Tiago Ramos (00:12:30): [...] Quando eu improviso, no choro, eu guardo umas frases na manga. [...] A primeira pessoa que eu vi fazer isso foi o Alaécio Martins [...]. Eu percebia que sempre que voltava no terceiro “A” do Flamengo ele tocava uma citação do Brejeiro, e eu achei isso bacana [...]. O Proveta [Nailor Azevedo] eu já percebi que usa trechos de outros choros, como citações durante os improvisos, alterando uma nota ou outra pra caber dentro da harmonia [...]¹⁵⁵

Vemos que Sílvio também tem consciência de que a noção de improviso é subjetiva e que, para ser capaz de conseguir “prever” o que era pra ser imprevisto, um ouvinte teria que saber tocar 7 cordas e ter as mesmas influências musicais que ele. Por isso, há uma grande chance da maioria dos ouvintes ouvir suas frases prontas como algo “novo”, por serem diferentes do tema. Mas se, por outro lado, o ouvinte re-conhece algo na improvisação isto o levaria à interpretá-las como citações, o que segundo Tiago, também seria algo “bacana” de se usar em improvisos. Enfim, a percepção de que algo teria sido memorizado (preparado) ou imprevisto também depende, em grande parte, da cultura e do conhecimento prévio de quem percebe¹⁵⁶ e não determina necessariamente a ausência de improviso.

¹⁵² SALEK 1999, p.67-68.

¹⁵³ Ronaldo do Bandolim *apud* Deo Rian, *in*: CÔRTES 2006, p.27.

¹⁵⁴ SÁ 1999, p.64.

¹⁵⁵ Em conversa mais recente, Tiago me disse que Alaécio, por sua vez, se inspirou no flautista Nilton Moreira Junior, colega em comum dos dois.

¹⁵⁶ NETTL *et. al.* 2001, vol.12, p.95-96.

[...] Entendendo-se o ato da criação como o trazer à existência algo novo, [...] esse novo somente poderá ser compreendido num determinado contexto sócio-cultural: aquilo que pode ser considerado como uma nova composição poderá ser entendido, num outro contexto como uma mera repetição ou variação. Avaliar o grau de inovação é tarefa difícil. A maneira de interpretação de um determinado contexto musical poderá causar numa platéia diversa culturalmente a impressão de permanente inovação ou soar ao ouvinte que desconheça a linguagem como algo repetitivo e monótono. É a diversidade cultural determinando a noção de criação musical. [...]¹⁵⁷

O violonista Dino Sete Cordas teria confirmado a Alexandre Caldi que, nas gravações da dupla Pixinguinha e Benedito Lacerda, “era tudo improvisado” porque “não tinha nada escrito”, ou seja, porque não usavam partitura. E Pixinguinha teria dito a Hermínio Bello de Carvalho, em entrevista ao MIS, que os Oito Batutas não faziam uso de partituras e, por isso, Hermínio teria lhe perguntou: “Era na base do improvisado [então]?” E Pixinguinha respondeu: “Não. [Era] Ensaiado”¹⁵⁸.

Analisando a semântica das falas de Pixinguinha e Dino, Magalhães acabou considerando que Pixinguinha e Dino tinham concepções diferentes de improvisação, porque usaram parâmetros diferentes. Por outro lado, a partir da pragmática [que leva em consideração o contexto e a intenção da fala¹⁵⁹] nesta resposta de Pixinguinha, podemos inferir que, talvez, ele tivesse em mente significados pejorativos de improvisado [como, por exemplo, “feito de última hora”, ou “nas coxas”]. E provavelmente por isso ele negou haver improvisação nas performances dos Oito Batutas.

A ideia de ensaio, que Pixinguinha contrapõe à de improvisado, em si sugere uma pré-determinação, não escrita, mas memorizada. E, por isso, ainda parece correto afirmar que tanto Pixinguinha quanto Dino compreendiam a improvisação através de uma definição negativa, pela ausência de pré-determinação. Mas é justamente a memória que permite a existência de uma linguagem e, por consequência, de uma tradição [seja ela musical ou verbal]. Isto sugere que ela deva ser constantemente acionada durante a performance musical. Para Falleiros,

[...] O sentido de espontâneo presente na improvisação musical não deve ser lido literalmente como um fazer musical que acontece puramente ao sabor do acaso, ao menos quando referente ao objeto de nossa pesquisa. Na verdade, está longe disso. Apesar de a indeterminação, em níveis distintos, ser aquilo que une os diversos conceitos sobre improvisação, nas mais distintas épocas e culturas, neste caso, ela não se trata de uma indeterminação qualquer ou total, mas sim apenas da indeterminação de parâmetros específicos em detrimento a outros que se mantêm estáveis. [...]¹⁶⁰

¹⁵⁷ SALEK 1999, p.21.

¹⁵⁸ MAGALHÃES 2000, p.23.

¹⁵⁹ MARCONDES 2000, 41-42.

¹⁶⁰ FALLEIROS 2006, p.45.

Respondendo à questão levantada ao final do capítulo anterior, o uso de uma frase memorizada, mesmo em um momento predeterminado, poderia sim ser improvisado, na medida em que esta memorização represente a predeterminação de alguns parâmetros apenas (como as alturas da melodia, por exemplo). Afinal, uma improvisação inteiramente espontânea tende a soar incoerente¹⁶¹. Desta maneira, o chorão pode gozar de espontaneidade na interpretação de outros parâmetros, como ritmo melódico, ritmo harmônico, dinâmica, timbre, etc.

Gelson Luiz (00:35:30): [...] esse improviso nem sempre vem em forma de notas: ele pode vir em forma de dinâmica. [...] Se ocê faz alterações de dinâmica no decorrer da performance cê já está improvisando [...]

Ausier Vinícius (00:27:40): [...] faz igual o Época de Ouro, cê dá aquela abaixada, né [...] aquela dinâmica, né [...] isso pra mim é um improviso maravilhoso [...] tem hora que as pessoas vão conversando e eu toco mais baixo, [e como] parece que apagou o som, todo mundo cala, aí nós levantamos de novo [...]

Conforme vimos anteriormente, em contextos de gravação, o improviso poderia [segundo falas de Sílvio e Jacob, Dino e Pixinguinha] ser preparado ou ensaiado, ou seja, submetido à um propósito de embelezamento. Neste propósito está implícito que a melodia do tema é o centro das atenções. Por isso, a criação de algo “novo”, diferente do tema [previsto pela escrita], pode, no choro, estar relacionada a “novas maneiras” de re-produzir esta melodia [ou seja, de interpretá-la].

A ocasião [das pessoas estarem conversando] também inspira¹⁶² Ausier a fazer “alterações de dinâmica no decorrer da performance”, como havia dito Gelson. E, se depois que “todo mundo se cala”, Ausier retoma a dinâmica, isto significa que houve uma comunicação, que parece surgir como outro propósito¹⁶³ da improvisação no choro. Esse propósito está ligado diretamente à metáfora da música como linguagem e do improviso como conversação.

2.3. Improviso como conversação

Músicos e estudiosos do choro costumam recorrer a uma série de distinções metafóricas entre os modos de pensar e agir do chorão e do jazzista, muito provavelmente devido àquele generalismo típico de métodos de improvisação que se enquadram no paradigma jazzístico do qual havíamos falado nas “*Questões preliminares*”. No entanto, no que se refere àquelas

¹⁶¹ Kernfeld in: NETTL *et. i al.* 2001, p.130.

¹⁶² FERREIRA 2001, p.378.

¹⁶³ ALMADA 2006, p.4.

analogias entre improvisação musical e conversação, os discursos de jazzistas e chorões são bastante semelhantes. Veja:

Pedro Amorim (00:11:40): [...] me veio agora aqui uma comparação interessante. A gente tá conversando (né?). E a conversa é improvisada. Então a gente usa o vocabulário que a gente tem, a gente usa o conhecimento que a gente tem de gramática [...]. Quando você tem um bom vocabulário você improvisa melhor. [...]

Tiago Ramos (52:20): [...] no choro um tá tocando a melodia, o outro vem fazendo contraponto sem ter nada combinado, [...] aí você faz uma segunda voz, o outro começa a fazer variação, você vai e entra com ele [...]. É mais [como] um diálogo [...].

Como Pedro Amorim e Tiago Ramos, o contrabaixista Richard Davis, um dos jazzistas entrevistados por Ingrid Monson em sua pesquisa, também ilustra como ocorre essa interação musical durante uma improvisação no jazz dizendo “é como uma conversa onde... alguém cria um motivo melódico ou rítmico e a banda capta isso”¹⁶⁴. O baterista Ralph Peterson Jr., outro dos entrevistados desta autora, também usa esta analogia para explicar este tipo de interação, dizendo

[...] muitas das vezes, quando você entra em uma conversa musical, uma pessoa no grupo irá estipular uma ideia, ou o início de uma ideia, e outra pessoa irá completá-la ou interpretá-la à seu modo. Então, a conversa acontece em fragmentos que vem de diferentes partes, diferentes vozes [...]¹⁶⁵

Destes quatro músicos citados, Peterson é o único que desenvolve uma metáfora, de fato, ao não usar [nem deixar subentendida] a conjunção subordinativa comparativa “como”, pois a palavra “conversa” refere-se estritamente a uma comunicação “verbal”. No entanto, todos usam esta analogia com o propósito de ilustrar a interação comunicativa que acontece de maneira espontânea numa performance coletiva, além da sociabilidade na criação e no desenvolvimento das ideias musicais em jogo. O saxofonista Jonas Vitor e o flautista Evandro Archanjo explicam como essa interação ocorre na prática dizendo

Jonas Vitor (00:22:10): [...] se eu for, por exemplo, o último da turma a improvisar eu uso bastante coisas que já aconteceram nos choruses de improviso de outras pessoas; eu tento perceber o que eles usaram [...] tento colocar mais alguma coisa, além do que eles já colocaram, tento continuar a ideia que eles começaram [...]

Evandro Archanjo (00:04:00): [...] Se a gente está conversando, como agora, você fala uma coisa e eu concordo ou discordo. Na música, acontece a mesma coisa. [...]

¹⁶⁴ Richard Davis *apud* MONSON 1996, p.76, tradução nossa.

¹⁶⁵ Ralph Peterson Jr. *apud* MONSON 1996, p.78, tradução nossa.

Quando Jonas fala em continuar a ideia e Evandro em concordar ou discordar delas durante uma improvisação, fica implícita a noção de que eles o devam fazer imprimindo coesão, de alguma maneira, em seu discurso musical. E coesão, por sua vez, é um conceito básico (mas não exclusivo) da linguística, que remete às ideias de conexão, ligação ou harmonia, entre as falas (ou entre as “partes”, “fragmentos”, “vozes”, como Peterson havia colocado). E até mesmo para discordar de algo teríamos de retomar este algo em nossa “fala”, ou seja, referenciá-lo.

Pedro Amorim (00:10:40): [...] você pode até sair eventualmente, sair completamente [...] mas eu acho que tem que ter uma referência à ideia da música. Se não também fica uma pelada sem regra nenhuma né, que aí vale fazer falta, vale pegar com a mão [...]; não adianta você ficar repetindo escala ou fazendo efeitos né [...]

Neste sentido, para que haja uma interação musical coesa entre os participantes de uma performance “improvisada”, um dos artifícios seria utilizar “coisas que já aconteceram”, como disse Jonas, ou, em outras palavras, referenciar os “assuntos musicais” que estiverem em jogo naquela performance. Assim, parafraseando Mercedes Sanfelice Risso, esta “recorrência da informação” funcionaria como um “fator de coesão” durante um diálogo musical improvisado. Segundo esta autora,

[...] as circunstâncias próprias de produção do discurso oral ou, mais precisamente, a imprevisibilidade decorrente do grau reduzido de planejamento prévio de uma conversação e a conseqüente necessidade de monitoração contínua são fatos que certamente favorecem o constante retorno ao já dito, como estratégia articuladora do discurso e facilitadora da interação comunicativa. [...] ¹⁶⁶

Esta ideia de coesão musical está subscrita em outros trechos dos depoimentos de Jonas Vitor e Pedro Amorim que veremos a seguir. Mas antes é preciso ressaltar que ambos irão se referir à criação de solos improvisados. Na alegoria da música como linguagem, a capacidade de desenvolver um solo musical equivaleria à capacidade de desenvolver um discurso ou monólogo, e, para desenvolver um monólogo, o orador necessita dispor de habilidades sensivelmente diferentes daquelas exigidas em um diálogo. Mas é lógico que tanto o músico quanto o orador devem dominar o vocabulário e a gramática de suas linguagens para tocar ou dizer alguma coisa com “sentido”.

Jonas Vitor (00:12:20): [...] eu tento ao máximo pensar em variação do tema e que o solo tenha um sentido, tenha início, meio e fim [...], como um discurso [...]

Pedro Amorim (00:12:30): [...] Por isso que é legal a gente se prender bem à esse aspecto da criação melódica de uma frase que tem um sentido, que tenha começo meio e fim [...] [O Abel Ferreira] fazia frases melódicas bonitas [...] frases que você sai

¹⁶⁶ RISSO 1990, p.76.

assoviando depois (sabe?) [...] e pra fazer isso você precisa conhecer muita música, você precisa ter um vocabulário muito grande [...]

Para que uma improvisação em choro *faça sentido* [tenha uma “semântica” ou, em outras palavras, transmita significados] é necessário que ela também *tenha um sentido* [uma direção, um início ou começo, um meio e um fim] como sugerem Pedro Amorim e Jonas Vitor. Esta alegoria nos sugere que os elementos do “léxico musical” do choro devam estar ordenados em uma sintaxe, outro conceito que tomamos emprestado da linguística, e que originalmente diz respeito à ordem das palavras em uma frase e das frases em um texto.

Na música, esta noção de sintaxe representaria tendências sobre as maneiras com que os compositores de um determinado gênero musical costumam articular uma ideia musical à outra, que podem ser encontradas no repertório de cada gênero musical. E por isso é necessário conhecer muitas músicas, como sugere Amorim. Quanto maior for o vocabulário musical do chorão, maior será também seu conhecimento da sintaxe do choro, ou seja, das diversas maneiras de ligar as ideias em monólogos e diálogos musicais improvisados.

Numa improvisação como diálogo ou conversação, um músico pode responder de maneira imprevisível [por isso improvisada], mas ainda em harmonia [fraseologicamente coerente] com o que foi tocado anteriormente e é isso que talvez transmita a sensação da coesão. Isto equivaleria a “falar a coisa certa na hora certa”. Para Eliane Salek,

[...] Esse senso de oportunidade é resultado de uma interiorização e maturidade que permitem o diálogo, ao invés do constante monólogo, mantendo aceso o espírito crítico: a improvisação pode fracassar por excesso de censura ou de complacência. E ainda tornar-se rígida e fria ao abdicar dessa interiorização em favor de sistematizações metodológicas como os clichês jazzísticos. [...] ¹⁶⁷

Assim como nossa capacidade de escrever relaciona-se diretamente com nossa memória de tudo que por ventura já tenhamos lido, nossa criatividade para improvisar uma melodia está também diretamente relacionada a tudo de musical que por ventura já tivermos ouvido, experimentado. Por isso a improvisação em uma performance coletiva estaria mais para uma interação comunicativa [o que reforça a metáfora da música como linguagem] e não apenas uma interação qualquer, como aquela descrita pelo princípio da ação e reação na 3ª Lei de Newton.

Diferentemente do que é descrito pela lei de Newton, em uma improvisação como diálogo (fenômeno que envolve toda a complexidade de uma interação humana), um estímulo musical não provocará necessariamente uma reação “oposta” e “de mesma intensidade”. Mais que responder ao estímulo da outra, uma interação comunicativa deve de estar conectada a outras

¹⁶⁷ SALEK 1999, p.25.

falas, seja complementando-as ou questionando-as. E justamente pela natureza intersubjetiva a complexidade de uma improvisação como diálogo é proporcional ao número de participantes.

Enfim, para falar (tocar) algo que faça sentido para os outros é necessário prestar atenção ao que os outros estão falando (tocando) ou já falaram (tocaram), caso contrário o que era pra ser um diálogo corre o risco de se tornar uma série de monólogos intercalados. Por isso, ouvir com atenção é primordial tanto em uma conversa quanto em uma performance improvisada. Segundo Ingrid Monson,

[...] Ouvir ativamente - estar apto a responder oportunidades musicais ou corrigir erros - está implícito na maneira com que músicos usam este termo. É um tipo de “ouvir” muito semelhante àquele requerido aos participantes de uma conversa, que tem que prestar atenção no que estiver acontecendo se esperam dizer coisas que fazem sentido para os outros participantes [...]¹⁶⁸

Em seu depoimento, Ausier Vinícius (00:23:10) cita um trecho de Samba de uma nota só, de Tom Jobim, dizendo “quanta gente existe por aí que fala fala e não diz nada”. Com isso ele quis dizer que, em outras palavras, não adianta ficar tocando “nota pra todo lado”, à revelia, sem um propósito, um sentido, uma direção, ou, como disse Pedro Amorim (00:10:40), “ficar repetindo escala e fazendo efeitos”. Expressões como estas são comumente utilizadas por chorões ao dirigir uma crítica àquilo que temos chamado de *paradigma jazzístico da improvisação*.

No entanto, este paradigma é apenas um estereótipo através do qual muitos músicos, estudiosos e autores de literatura didática enxergam a improvisação do jazz, e que não corresponde à realidade dessa cultura. Afinal, a partir do que seus entrevistados [jazzistas] disseram, Ingrid Monson¹⁶⁹ também chegara à conclusão de que uma boa improvisação de jazz seria sociável e interativa como uma conversação, e que um bom músico de jazz também se comunica com os outros da banda.

A partir dessa analogia entre música e linguagem, passamos a compreender também diferentes gêneros musicais como diferentes idiomas. E assim, para que uma improvisação faça sentido para alguém, este alguém precisa estar familiarizado não apenas com o vocabulário (ou seja, as melodias) e a gramática (ou seja, a harmonia, a forma etc.) que ela emprega, mas também com os “assuntos” (motivos, ideias musicais) que estiverem em jogo no momento.

Se um chorão não vivencia o jazz como um jazzista, uma improvisação nesse estilo pode lhe parecer sem sentido, sem propósito, pois, sendo a improvisação de um jazzista uma

¹⁶⁸ MONSON 1996, p.84, tradução nossa.

¹⁶⁹ Idem.

expressão de sua criatividade, obviamente ela irá referenciar mais o repertório e fraseado do jazz, não do choro. Por isso, a música pode até ser considerada uma “linguagem universal”, como se costuma dizer – porque diz respeito a todo ser humano. Mas não poderia, da mesma forma, ser compreendida como um “idioma universal”.

Segundo o discurso dos chorões, uma improvisação no choro deveria, tal como um texto científico, ser bem fundamentada em outras obras do gênero. Como um pesquisador, se um chorão não dialoga com o que já foi tocado (dito ou escrito) por outros músicos (autores), seu discurso pode não ser legitimado, principalmente sob o olhar de chorões mais tradicionais. Assim, o conhecimento utilizado para improvisar é legitimado através do domínio da tradição, do repertório, dos fraseados típicos. Mais adiante, em outro capítulo, veremos que é disso que fala Maurício Carrilho em depoimento à Duarte e Baía (1998).

Segundo Weffort¹⁷⁰ “em geral, o que acontecia na roda de choro se baseava na memória musical e a interação que ocorria entre os instrumentistas ficava muito próxima da “conversação”. E talvez esta seja a maior função de todas estas metáforas e comparações, uma vez que a memória é basicamente o que sustenta uma tradição oral. Segundo Martha Tupinambá,

[...] o estudo da música está baseado na ESCUTA [...] ao escutarmos algo no presente, o relacionamos com sonoridades do passado, atualizando significados já conhecidos ou construindo significados novos pela agregação de elementos escutados anteriormente com sonoridades novas. [...] o percurso sonoro no tempo da escuta remete a outras sonoridades já conhecidas [...] ¹⁷¹.

Para Christopher Small¹⁷² “o significado musical reside nas relações que criamos entre os sons, não apenas entre as notas musicais, mas entre uma música e nosso próprio universo musical, nosso universo de relações criadas durante nossa existência. Nas palavras de Leonard Meyer,

[...] o significado musical é um produto de expectativa. Se, de acordo com nossa experiência passada, um estímulo nos leva a esperar por um evento musical conseqüente mais ou menos definido, então aquele estímulo tem significado [pra nós]. [...] Música num estilo com o qual não estamos familiarizados é sem sentido, uma vez que expectativa é um produto de experiência estilística [...] ¹⁷³

Segundo Garner e Jones¹⁷⁴, “o cérebro busca naturalmente por regularidades. [...] Perceber o discurso dos sons musicais envolve perceber aspectos tais como simetria, repetição e

¹⁷⁰ Weffort *apud* VALENTE 2009, p.45.

¹⁷¹ ULHOA 2008, p.5-6.

¹⁷² SMALL 1998, p.112-113.

¹⁷³ MEYER, *apud* ULHOA 2008, p.17-18.

¹⁷⁴ Garner e Jones *apud* GALVÃO 2006, p.169.

imitação”. Assim, damos sentido à música através de uma lógica estrutural, da recorrência de elementos, para torná-la “memorizável”, e assim poder sair por aí assoviando-a, como sugeriu Pedro Amorim (00:12:32) ao falar dos improvisos de Abel Ferreira. Como veremos mais adiante, a “memória” é um componente fundamental em uma performance improvisada.

Enfim, uma conversa é essencialmente improvisada na medida em que não temos certeza do que irá dizer nosso interlocutor e, conseqüentemente, do que iremos dizer em seguida, mas sabemos que vamos ter de levar em conta o que foi dito antes. E para isso precisamos reconhecer as palavras que escutamos. Ao que tudo indica, isso também ocorre em uma improvisação no choro. Todavia, como nos havia alertado José Borges Neto¹⁷⁵, a metáfora “música é linguagem” não possui nenhuma “força ontológica”, mas funciona bem como uma estratégia pedagógica, uma “sugestão heurística: *trate a música como linguagem e veja a que resultados você chega*”.

Não devemos também nos esquecer do mais óbvio: se os significados musicais pudessem ser expressos por linguagem verbal não haveria sentido em expressá-los musicalmente. Isto é, o texto musical pode adquirir significados “ilustráveis” em palavras, mas não traduzíveis, pois sua essência ainda será musical, e, por isso, só pode ser percebida e compreendida de fato via música. Segundo o professor Marcos Vinício Cunha Nogueira,

[...] Podemos apreender o sentido da música somente por meio de um ato de entendimento musical, e não por “atribuição de valor” como o faz a semântica objetivista. [...] No instante que passamos a ouvir sons como música, nossa experiência deixa de ser estruturada em termos de conteúdo informacional e adquire estruturação mais imaginativa e criativa, passa a ser organizada por metáforas. [...]¹⁷⁶

2.4. “Fique perto da melodia”: outras formas de improviso

Odette Ernest Dias¹⁷⁷ cita Iza de Queiróz, que conta um episódio onde o flautista belga radicado no Rio de Janeiro André-Mathieu Reichert estaria tocando uma música de sua autoria (difícilima e ainda em manuscrito) para um pequeno auditório, quando Callado apareceu para prestigiá-lo. Reichert o teria convidado para tocar e Callado não hesitou. Após um rápido reconhecimento do manuscrito, tocou a música de Reichert à primeira vista e depois teria sugerido à Reichert que os dois tocassem juntos, com a condição de que Reichert fizesse o tema enquanto ele improvisaria variações. O público, então, ficara naturalmente impressionado e

¹⁷⁵ BORGES NETO 2005, p.8.

¹⁷⁶ NOGUEIRA 2006, p.868.

¹⁷⁷ DIAS 1990, p.33-34.

dessa “união” teria surgido a escola brasileira de flauta da qual, segundo Dias¹⁷⁸, nosso mestre Pixinguinha teria sido um herdeiro.

[...] Callado com seu ritmo sincopado, malicioso; Reichert com sua técnica virtuosística, cheia de efeitos novos para a época (como a imitação de duas flautas, por exemplo, e rápidos pulos de intervalos). O resultado dessa amizade, em termos musicais, modificou e beneficiou a linguagem de ambos, e podemos dizer que a linhagem brasileira da flauta saiu desse encontro [...]¹⁷⁹

Callado, fundador do Choro Carioca (1870), assim como o belga Reichert, teriam falecido no ano de 1880, mais de uma década antes, portanto, de surgir o ragtime nos Estados Unidos¹⁸⁰. Isto significa que já havia improvisação no choro antes mesmo do jazz surgir. Alguns autores associam as variações improvisadas no choro [como as de Callado, segundo Iza de Queiroz] àquelas praticadas no período barroco.

[...] A improvisação no Choro tradicional é baseada principalmente na variação melódica e nas ornamentações. [...] De maneira geral a improvisação do chorão assemelha-se algumas vezes à improvisação barroca, outras ao estilo de cadências comuns no período clássico e outras ainda ao fraseado típico das músicas de concerto para instrumentos solistas do período romântico [...]¹⁸¹

Enquanto Mendonça acima citado refere-se aos solos improvisados, Braga, a seguir, fala de dois caracteres de improviso: aquele com o qual o improviso assemelha-se à um monólogo e aquele com o qual o improviso assemelha-se à um diálogo.

[...] Se na música do período barroco, o improviso (variação melódica) era uma constante, no choro este também terá sua razão de ser; se no barroco era inconcebível a um executante de contínuo o desconhecimento da arte de improvisar à primeira vista um acompanhamento completo ao teclado, a partir de algarismos escritos sob a parte do baixo, aos músicos de choro, responsáveis pelas harmonias do conjunto, esta habilidade também será fundamental, contando para isso, muitas vezes, apenas com a audição da melodia para indicar-lhes os caminhos da harmonia. [...]¹⁸²

Em ambos os caracteres de improviso no choro o improvisador deve basear sua improvisação na melodia do tema. As variações ornamentais improvisadas, que o choro parece ter herdado do barroco, transmitem aos ouvintes (incluindo os outros músicos da roda) a sensação de “novidade” e, com isso, a noção de espontaneidade inerente à concepção de improviso em diversos contextos culturais e ao seu significado etimológico.

¹⁷⁸ Ibidem, p.38.

¹⁷⁹ Ibidem p.34-35.

¹⁸⁰ ALBINO e LIMA 2011, p.72.

¹⁸¹ MENDONÇA 2006, p.64-65.

¹⁸² BRAGA 1998, p.100.

[...] tanto no choro quanto no barroco, a preocupação maior é sempre com o fraseado melódico, [...] improviso de ambos estará se reportando sempre ao tema, completando-o, reforçando-o em forma de diálogo quando existir mais de um instrumento solista [...]¹⁸³

Por isso, um improviso baseado em “variações” costuma ser considerado pelos chorões e estudiosos do choro como mais “próximo” do tema e esta é a essência de uma metáfora bastante comum no falar sobre música do chorão: a do “fique perto da melodia”. Como veremos, esta metáfora sugere valores e regras a serem consideradas numa improvisação em choro.

Pedro Paes (00:29:08): [...] [O Sizio Machado] estava me falando do encantamento que ele tem pelos músicos de choro e pelo respeito que eles têm pela melodia, [...] o gosto com que o Pedrinho [Pedro Amorim] vibrava cada nota daquela melodia [...]. Acho que isso fala um pouco dessa diferença, de ter uma proximidade maior com a melodia e de ser uma improvisação que tem um pouco mais [de] ligação temática com o assunto que se está falando, o que me faz lembrar do conselho que o Profeta recebeu na primeira aula de improvisação que ele teve com o pai dele [...]: “fique perto da melodia” [...]

Esta ordem, “fique perto da melodia”, sugere uma série de valores e significados da improvisação no choro, que podemos interpretar, por exemplo, como *improvise sobre determinados parâmetros musicais da melodia do tema de modo que este continue audível através de diversos outros parâmetros*. A seguir, o tema de “Proezas de Solon” (figura 2) e um exemplo desse tipo de improvisação mais tradicional do choro (figura 3).

Figura 2 – Tema da parte A de “Proezas de Solon”, de Pixinguinha¹⁸⁴.

¹⁸³ Ibidem, p.105.

¹⁸⁴ CARRASQUEIRA 1997, p.115.

Figura 3 – Exemplo composto com variações típicas utilizadas nas improvisações mais tradicionais de choro.

Segundo Paulo Sá¹⁸⁵, “a maioria dos chorões converge mais ou menos para uma mesma direção, isto é, eles improvisam tendo como base a melodia [do tema]”. O autor ainda segue explicando que:

[...] No caso do choro não existe um improviso nascido de divagações, isto é, não se espera do músico que ele simplesmente improvise melodias que porventura venham à sua mente ou aos seus dedos, compondo assim em público ou não, uma espécie de choro instantâneo. O improviso chorão nasce de um choro previamente concebido, portanto ele possui um referencial que será também o seu limite. Mas tendo em vista que o tipo de improviso que se costuma fazer no choro é fundamentado na melodia, o que ocorre portanto é que esta é permanentemente lembrada ou citada durante a improvisação. [...]¹⁸⁶

Naquela metáfora orientacional¹⁸⁷, portanto, “ficar perto” da melodia “basear-se” nela, em seus aspectos, em seus parâmetros. E, neste sentido, poderíamos inferir, inclusive, que quanto mais parâmetros musicais forem variáveis, imprevisíveis durante o improviso, mais “longe” do tema ele estaria, como sugerem outros trechos dos depoimentos de Gelson Luiz e Tiago Ramos.

Gelson Luiz (00:56:20): [...] Eu procuro sempre recorrer ao tema, não me distanciar muito dele. [...] na hora de fechar a quadratura eu fecho com a frase do tema [...]. Se eu não acabar na frase do tema eu me distancio demais dele [...]

¹⁸⁵ SÁ 1999, p.63.

¹⁸⁶ SÁ 1999, p.63-64.

¹⁸⁷ LAKOFF e JOHNSON, p.59.

Tiago Ramos (00:11:20) [...] você tem que estar sempre de olho nela [na melodia] [...] não deixar ir muito longe, sempre dando um jeito de voltar, principalmente nas finalizações [...]

Como temos visto desde o início deste estudo, metáforas e comparações são recursos constantes no falar sobre música dos chorões. Elas podem sugerir do caráter da interação às regras e valores que regem uma performance improvisada. Outras figuras metafóricas interessantes são as do buraco, do vazio e do vácuo na melodia do tema, que sugerem onde o chorão deve improvisar em relação às notas do tema.

Waldir Silva (00:59:00): [...] Eu gravei com o Abel, o Dino 7cordas [...] [e o Dino] falou assim: “Que que cê quer que eu faça aqui? [...] tem alguma coisa escrita?”. Eu falei: “Não, eu deixei os buracos aí pra você preencher a seu gosto”. [...] [e ele] fez um acompanhamento lindo de morrer! [...]

Sílvio Carlos (00:13:00): [...] o Dino, pra ir pro estúdio, [dizia] "meu amigo, me manda [a partitura], não quero só cifra não, eu quero melodia, eu quero ouvir a melodia, eu vou fazer os baixos, eu quero escutar a melodia, eu temo de fazer os baixos em cima da sua melodia. Repara pra você ver, [...] uma orquestra acompanhando um cantor. [...] onde que a orquestra dá mais ênfase? Onde o cantor não está cantando, ou seja, nos "buracos". [...] aquilo que ela tá fazendo é um preenchimento, um complemento. E onde ele está cantando ela tem que ser sutil pra não atrapalhar [...]

Evandro Archanjo (01:02:12): [...] o que eu queria pra mim, em termos de improvisação, é saber preencher esses “vazios” que uma nota longa deixa. [...] o que leva a gente a improvisar é perceber esses vácuos que vão ocorrendo no meio da música. [...] e um bom violão de roda também é o que não deixa buraco na música [...] a hora que eu sinto mais falta do violão é justamente na “pausa” [nos breques] [...]

É interessante notar como Evandro ilustra seu senso de oportunidade para improvisar com o conceito de vácuo, que representa não só o vazio como também a força que o move pra preenchê-lo. Todas estas figuras reforçam a metáfora “fique perto da melodia”, referindo-se à um improviso em caráter de diálogo, que parte de outro instrumento enquanto a melodia do tema é executada. As figuras sugerem que este tipo de improviso também estaria atrelado ao tema pois coexiste com ele em harmonia e é realizado “principalmente, durante pausas ou notas longas da melodia principal”¹⁸⁸. Talvez por isso, Sílvio e Jonas o compreendam como um contraponto, não necessariamente por tudo que tenha significado esta palavra no período Barroco, mas essencialmente por coexistir e “dialogar” com a melodia principal.

Sílvio Carlos (00:02:00): [...] Normalmente o acompanhamento [do violão de 7 cordas] é um improviso, um improviso que [...] tem que estar concatenado com a melodia, ou seja: não adianta você improvisar uma coisa, assim, totalmente destoante da melodia. Então, na verdade, “contraponto” é a palavra mais correta pra isso [...]

¹⁸⁸ PELLEGRINI 2005, p.209.

Jonas Vitor (00:19:30): [...] eu imagino a improvisação do choro como uma questão contrapontística. Tipo: imaginar a melodia e criar uma coisa associada à ela, sem deixar a melodia sumir [...]

De metáforas e comparações entre a música e a linguagem verbal podemos extrair dois caracteres de improviso: *improviso como monólogo* e *improviso como diálogo*. Como já vimos anteriormente, tanto para participar de um diálogo quanto para participar de um monólogo é necessário aos interlocutores o domínio a linguagem. E dominar a linguagem neste sentido não é apenas saber quais são as letras do alfabeto e como elas se unem para formar palavras e frases, mas saber como e quando estas palavras e frases são usadas para transmitir significados em um discurso. E quanto mais tivermos contato com a linguagem mais a compreenderemos e mais seremos capazes de nos expressar através dela.

Marcos Flávio (00:17:00): [...] A característica primária e mais marcante da improvisação no Choro é a mudança de células rítmicas [da melodia] na reexposição das partes. [...] Uma coisa que está em síncope eu a ponho em tercina, [...] eu antecipo, retardo, [enfim] faço mudança rítmica, e [isso] é uma coisa muito natural, *de experiência de tocar outros choros* (entendeu?) [...]

Como vimos anteriormente, o trombone é um instrumento que no choro é utilizado tanto como solista [tocando a melodia] quanto como acompanhador [tocando contrapontos como os do bombardino e do oficleide, que, por sua vez, teriam inspirado Pixinguinha a desenvolver a linguagem do saxofone no choro]. Por isso, Marcos [enquanto trombonista] teve que desenvolver tanto as habilidades de improvisar como em um monólogo, quanto as de improvisar como em um diálogo.

Quando Marcos Flávio diz que as mudanças rítmicas que faz vêm da “experiência de tocar outros choros”, ele sugere basear-se na rítmica das melodias [no ritmo melódico] de outros choros que já tocou. Seu ponto de partida¹⁸⁹ para improvisar, portanto, é melódico, rítmico-melódico mais especificamente, e, por isso, seu improviso é também “fundamentado na melodia”¹⁹⁰, mesmo quando improvisa contracantos graves em caráter de diálogo. Isto porque, segundo Manuel Falleiros,

[...] A linha melódica do baixo, posteriormente chamada de baixaria, se vale primordialmente da harmonia para a sua criação, mas, por vezes, ela a transgride. Esta linha que o baixo descreve, seja ela executada pelo violão de sete cordas, pelo oficleide, pelo sax tenor, ou ainda pelo trombone, sempre teve um papel de destaque na caracterização do estilo. No procedimento de sua execução é muito comum que ocorram inversões nos acordes a fim de torná-las mais lineares, quer dizer, linhas que são conduzidas mais por graus conjuntos do que pelos saltos quartais inerentes à cadência

¹⁸⁹ NETTL *et. al.* 1998, p.15-16.

¹⁹⁰ SÁ 1999, p.64.

harmônica. Esta linha que contracenava com a melodia geralmente não era escrita [...]. Esta prática é um dos elementos característicos do estilo. [...] ¹⁹¹

A respeito do clarinetista Proveta [Nailor Azevedo], Falleiros ¹⁹² chega à conclusão de que, como instrumentista melódico, a harmonia não poderia ser um “veículo primordial de sua criação musical”. Afinal, a natureza de um contraponto ainda é melódica; nós é que interpretamos a harmonia a partir da percepção de diferentes melodias sendo tocadas simultaneamente. Por outro lado, veremos que a harmonia ocupa um papel de muito mais destaque nos modos-de-pensar a improvisação na cultura do jazz.

Nailor Azevedo: [...] A partir da década de oitenta, aconteceu que inventaram o II-V-I, aquele sistema que você coloca lá o cd, [...] fica lá ralando [estudando] o dia inteiro [...]. Não tem linguagem. Ele [quem estuda assim] não sabe a história. Como você vai contar a história? [...] Não posso falar “a cifra é essa, você pode tocar o que quiser” [...] ¹⁹³

Como descrito por Barry Kernfeld no Grove, músicos de jazz usam sequências harmônicas [*changes*] e melodias [*tunes*] que podem levar a um solo improvisado sem relação ou referência ao material original [*unrelated solo improvisation*] ¹⁹⁴. Nailor Azevedo, por outro lado, improvisa, como a maioria dos chorões [em especial os mais tradicionais], “tendo como base a melodia” [do tema] ¹⁹⁵.

[...] Para Walmir Gil a influência direta do Proveta [Nailor Azevedo] é o choro. Quer dizer, se o pensamento musical foi desenvolvido através da melodia e sua maior influência é o choro, então é provável que a linha melódica do choro seja um elemento representativo na sua concepção musical. Contudo, sabemos que não apenas o choro, mas outros gêneros musicais estiveram presentes em sua formação. Quer dizer, encontramos um reforço para nossa hipótese de que a base para a construção da improvisação para Nailor é o movimento melódico. [...] ¹⁹⁶

No entanto o que tentamos demonstrar aqui são tendências, o que não significa que os chorões improvisem sempre baseados na melodia do tema e os jazzistas sempre baseados na harmonia. Queremos ressaltar, como Sá ¹⁹⁷, que “faz parte do choro entender o chamado improvisado através de um pensamento melódico-improvisatório baseado na própria melodia do choro que está sendo executado”, ou nas melodias de outros choros que por ventura vierem à memória do improvisador.

¹⁹¹ FALLEIROS 2006, p.56.

¹⁹² FALLEIROS 2006, p.57.

¹⁹³ Nailor Azevedo *apud* FALLEIROS 2006 p.135.

¹⁹⁴ NETTL *et. al.* 1998, p.13.

¹⁹⁵ SÁ 1999, p.63.

¹⁹⁶ FALLEIROS 2006, p.57-58.

¹⁹⁷ SÁ 1999, p.60.

Tiago Ramos (00:22:08): [...] Eu acho que a palavra “variação” explica [esta prática no choro] melhor do que a palavra “improvisação” [...] [porque] Se você falar “improvisação” com um jazzista o cara vai abrir a caixa de ferramentas e vai querer tocar qualquer coisa. Mas se você fala “variação” [...] [aí então] ele respeita um pouco mais a melodia [...]

Tiago sabe que “o jazz difundiu-se de maneira tão maciça em diversos países, inclusive no Brasil, que a palavra improviso no choro acabou por ser confundida com o tipo de conotação a ela atribuída no contexto jazzístico”¹⁹⁸. Por isso, ele prefere usar a palavra *variação* para definir o improviso chorístico, pois, nestas circunstâncias, ela acaba por sugerir regras sensivelmente diferentes daquelas que a palavra *improvisação* (já tão carregada com valores e significados como aqueles atribuídos por jazzistas) sugere. Para Eliane Salek¹⁹⁹,

[...] Os termos improvisação, variação e ornamentação referem-se de maneira genérica ao ato de criação ou recriação, e, embora muitas vezes usados de forma indiscriminada, podemos estabelecer algumas diferenças entre eles. Enquanto a improvisação engloba vários procedimentos, podendo ter caráter melódico, harmônico e rítmico, a variação liga-se geralmente a um tema [...]

Por isso, a palavra “variação” usada por Tiago é também utilizada por diversos outros músicos e estudiosos do choro²⁰⁰ para designar um caráter específico de improvisação praticada no choro. A palavra é usada numa maneira de diferenciar os modos-de-pensar a improvisação no choro dos de outras formas de improviso praticadas nos dias de hoje, como por exemplo a improvisação jazzística, que se reporta muito mais à harmonia e faz uso de uma série de artifícios exóticos à cultura do choro, como o emprego de escalas modais, por exemplo²⁰¹. Esta e outras formas de distinção entre o choro e o jazz, presentes no discurso dos chorões, serão tratadas a seguir.

¹⁹⁸ SÁ 1999, p.59.

¹⁹⁹ SALEK 1999, p.22-23.

²⁰⁰ ALMADA 2006, p.4; FABRIS *apud* VALENTE 2009, p.43; MENDONÇA 2006, p.64.

²⁰¹ BRAGA 1998, p.104.

3. “Jazz é Jazz, Choro é Choro!”

3.1. Ajustando o foco

Pedro Paes (00:17:22): [...] a gente vê uma sistematização do ensino da música americana que propaga um conceito de que [...] improvisação é a improvisação como se entende na tradição americana, sendo que em música popular em geral a improvisação começa desde o primeiro momento que a música começou até a última nota ou o último acorde enfim, e aí isso se dá em vários níveis, em vários aspectos ali que estão sendo improvisados em maior ou menor grau. [...]

Como Pedro Paes, a maioria dos outros entrevistados ocupou-se em algum momento das distinções entre as improvisações do jazz e do choro, porque “o jazz difundiu-se de forma tão maciça em diversos países, inclusive no Brasil, que a palavra improvisado no choro acabou por ser confundida com o tipo de conotação a ela atribuída no contexto jazzístico”²⁰². Mas, apesar do choro ter, segundo Sá²⁰³, absorvido “alguns aspectos jazzísticos através de alguns chorões que mais nitidamente apreciam o jazz [...] não se pode afirmar que o improvisado de um seja igual ao outro”. Vários autores, inclusive, consideram as diferenças maiores que as semelhanças²⁰⁴.

Pedro Amorim (00:02:42): [...] as pessoas pensam que [...] a improvisação [no choro] faz parte de uma evolução do choro, a partir do jazz, da influência do jazz [...]. E eles não tem nem ideia de que o choro é anterior ao jazz e que já tinha esse caráter de improvisação [...] eles tocavam as músicas europeias do jeito deles e esse “jeito” deles é que foi virando o choro (né?), até se cristalizar como um gênero mesmo [...]

Enfim, a comparação com o jazz é algo bastante presente no discurso do chorão. Em outro capítulo, a fala destes músicos e estudiosos do choro entrevistados sugeriu que há “*outras formas de improvisado*” [que não somente aquelas mais praticadas em uma *jam session* de jazz]. Neste capítulo trataremos mais especificamente das distinções entre jazz e choro a partir do que foi levantado nas entrevistas.

Se menções ao jazz estão tão presentes quanto diluídas durante todo discurso dos entrevistados é porque a influência da improvisação jazzística no choro é a polêmica central desta pesquisa. Assim, trataremos aqui basicamente daquelas que não foram utilizadas na construção de outros capítulos e, especialmente, daquelas que se relacionam direta ou indiretamente com o *paradigma jazzístico da improvisação*, para que possamos compreendê-lo melhor. Segundo Barry Kernfeld,

²⁰² SÁ 1999, p.59; VALENTE 2009, p.8.

²⁰³ Ibidem, p.61.

²⁰⁴ CAZES 1998, p.122; ALMADA 2006, p.4.

[...] A improvisação geralmente é considerada o principal elemento do jazz, já que oferece as possibilidades de espontaneidade, surpresa, experimento e descoberta, sem as quais muito do jazz perderia seu interesse [...] No entanto seria uma inverdade dizer que todo jazz deva envolver improvisação [...] ²⁰⁵

Por isso, esse *paradigma jazzístico da improvisação*, do qual falamos desde a Introdução deste trabalho, é um estereótipo através do qual muitos músicos, estudiosos e autores de literatura didática costumam perceber a improvisação no jazz. Este estereótipo seria mais baseado na linguagem do Bebop, estilo que, segundo Mendonça ²⁰⁶, “se tornou o principal suporte para a didática da improvisação no gênero”. Isto significa que na maioria das vezes que chorões e estudiosos do choro usam adjetivos como “jazzístico” eles provavelmente tenham em mente muito do caráter do Bebop.

Mas dentre diversas características, veremos que o chorão costuma perceber o jazzista como aquele cujo modo-de-pensar a improvisação se dá através das relações escala-acorde, e cuja liberdade criativa é usada para desenvolver solos improvisados, com espontaneidade, surpresa, experimentação, descoberta e, basicamente, a partir da harmonia do tema, podendo levar o solista a uma improvisação que tenha ou não alguma relação com a melodia do tema ²⁰⁷.

O foco do jazz sobre a harmonia é evidenciado por diversos autores. Nas palavras de Eliane Salek ²⁰⁸, “o músico de Jazz baseia-se na sequência harmônica da melodia para construir sua improvisação, que pode ou não estar diretamente ligada à melodia dada”. E, segundo Valente ²⁰⁹, “ainda que haja outros modos de improvisação, este é o modelo mais usual e predomina nos meios jazzísticos”. Outra evidência deste foco do improviso do jazzista sobre a harmonia é a utilização ostensiva de notas de tensão. Segundo Sá ²¹⁰, “Ao contrário do que ocorre no improviso chorão, podemos observar que o improviso jazzístico se caracteriza pela utilização ostensiva de tensões através de notas melódicas estranhas aos acordes”. Por outro lado, segundo José de Geus,

[...] a harmonia comumente aplicada ao choro tradicional raramente utiliza notas de tensão. [...] os motivos são formados a partir de uma construção diretamente induzida ao que se pode chamar de “notas-alvo”, geralmente localizadas em tempo forte do compasso constituindo-se necessariamente de função integrante do acorde vigente (tônica, terça, quinta ou sétima) [...] ²¹¹

²⁰⁵ Kernfeld *in*: NETTL *et. al.* 2001, p.128, tradução nossa.

²⁰⁶ MENDONÇA 2006, p.53.

²⁰⁷ Kernfeld *op.cit.*

²⁰⁸ SALEK 1999, p.24.

²⁰⁹ VALENTE 2009, p.21.

²¹⁰ SÁ 1999, p.60.

²¹¹ GEUS 2008, p.423.

Segundo Valente²¹², em seus tradicionais contrapontos, ou contracantos, Pixinguinha “utiliza praticamente em todos os tempos fortes notas essenciais para a identificação do acorde, ou seja, fundamentais, terças e sétimas”, uma vez que a função destes contrapontos seria justamente a de “tornar claro o caminho harmônico da música”. E, novamente segundo Geus, tanto a melodia quanto os contrapontos de Pixinguinha em Vou Vivendo [choro bastante popular] são

[...] desprovido[s] da utilização de escalas exóticas (pentatônica, blues ou tons inteiros) ou notas de tensão, visto que as notas que não fazem parte do acorde podem ser classificadas como inflexões consideradas aqui como parte integrante das aproximações (diatônica ou cromática). [...]²¹³

Geus classifica corretamente como “exóticas” as escalas pentatônica, de blues e de tons inteiros, por não serem materiais comuns à linguagem do choro. Mas não são exóticas no universo do jazz. De certa forma isso reflete o fato de que, quando improvisa, o chorão foca sua atenção criativa em aspectos diferentes, que, por sua vez, exigem abordagens diferentes, ou seja, processos cognitivos diferentes. Segundo Sá,

[...] Os limites de caráter improvisatório entre o jazz e o choro começam no fato de que no jazz o pensamento do interprete se concentra quase que exclusivamente no contexto das funções e dos encadeamentos harmônicos, que se apresentam ao músico como provedores de estímulos improvisatórios. O chorão por sua vez manifesta sua capacidade improvisadora fundamentada muito mais na melodia do choro que está interpretando, sendo a harmonia mais um decurso do que propriamente a idéia central ao redor da qual seria realizado um improviso. [...]²¹⁴

A harmonia, portanto, não possui um papel tão central no improviso do chorão, que, como temos visto, deve ser mais baseado na melodia do tema. Poderíamos então dizer que as improvisações do jazz e do choro, além de terem “origem e propósitos diferentes”, conforme diz Almada²¹⁵, são também jogos regidos por valores, “regras” e significados consideravelmente diferentes. Isto, por sua vez, sugere que cada um desses jogos [improvisação no choro e improvisação no jazz] seja estabelecido por seus músicos a partir de “regras” sensivelmente diferentes.

²¹² VALENTE 2009, p.80 e 51 respectivamente.

²¹³ GEUS 2008, p.425.

²¹⁴ SÁ 1999, p.60.

²¹⁵ ALMADA 2006, p.4.

3.2. Cada jogo com suas regras

Ausier Vinícius (00:02:50) [...] Jazz é jazz, choro é choro! [...] o cara sendo um bom músico, conhecendo escalas, ele improvisa, no jazz, três horas. [No] choro não! [...] Choro dá coro! [...]

Silvio Carlos (00:28:30): [...] no meu entendimento, [...] se você estudou escalas e as aplica escala no jazz, você se sai bem. Agora, aplicá-las exageradamente no choro [...] vai irritar qualquer ouvinte [...] principalmente o ouvinte tradicional de choro. Então, na verdade, a gente tem que se preocupar com o aspecto melódico, [...] se basear na melodia pra fazer a coisa [a improvisação] acontecer. [...]

Evandro Archanjo (00:54:59) [...] Eu acho que quem não teve muito contato com o jazz vai fazer um improviso assim, mais próximo da melodia; vai pegar mais elementos da melodia do que da harmonia [...]

Como vimos em um sub-capítulo da metodologia, a não observação dos valores, regras e significados adequados a cada ambiente (seja uma *jam session* ou uma roda de choro) é o que, em geral, dá origem às diversas comparações entre os gêneros, tanto por parte dos chorões quanto por parte de jazzistas que conhecem o choro. Eric Murray compartilha conosco sua experiência de estranhamento ao presenciar uma roda de choro cujos valores e cujas regras pareciam dizer mais respeito à cultura do jazz (da qual é nativo) que à do choro (a qual tem pesquisado).

Eric Murray (01:00:40): [...] the flyer said "roda de choro," but it was more a show [...]. They all, of course, know how to play choro, and I know that they also know how to play jazz [...] I know what jazz sounds like, I know what choro sounds like. When I'm watching choro, I want to hear choro. And the thing is, when a couple of the guys went to solo, they didn't play the melody, they weren't referencing the melody, they were freely playing over the chord changes (kind of like in jazz). [...] I think it's obvious when someone is playing choristically and when some one is playing in a jazz style [...] [and] there is a place for both, some people like that jazz style, some people like the choro style [...]²¹⁶

Para Eric, e para a maioria dos chorões, conforme vimos até agora, improvisar “choristicamente” significa referenciar a melodia do tema. Por outro lado, improvisar “livremente” sobre o encadeamento harmônico remete Eric às práticas jazzísticas. São caminhos diferentes que certamente levam as improvisações a resultados musicalmente distintos e, por

²¹⁶ Tradução nossa: [...] no panfleto dizia "roda de choro", mas era mais como um show [...]. Todos eles, é claro, sabiam tocar choro, e eu sei que eles também sabiam tocar jazz [...] Eu sei como o jazz soa e sei como o choro soa. Quando estou assistindo [uma roda de] choro eu quero ouvir choro. O lance é que, quando alguns deles foram improvisar, eles não tocaram a melodia, não referenciaram a melodia, estavam tocando livremente sobre os encadeamentos harmônicos (tipo como se faz no jazz). [...] Eu acho que é óbvio quando alguém está tocando choristicamente e quando está tocando no estilo jazzístico [...] há lugar pra ambos [os estilos], alguns gostam do estilo jazzístico, outros do estilo chorístico [...]

isso, causa estranhamento a quem espera presenciar uma roda de “choro”. Eric esperava ouvir choro naquela noite, mas a improvisação que ouviu lhe soou descontextualizada. Afinal,

[...] a aplicação indiscriminada do vocabulário rítmico e fraseológico da tradição jazzística no Choro tem efeito análogo à aplicação das mesmas técnicas em concertos de música antiga onde a proposta do recital é a busca de uma “sonoridade de época”. [...]²¹⁷

Além de levarem a resultados musicalmente distintos, diferentes pontos de partida para a improvisação requerem diferentes habilidades e caminhos pedagógicos para desenvolver tais habilidades. Esta mesma consciência, que nos trouxe a pesquisar este assunto, fez com que o saxofonista Tiago Ramos decidisse por não improvisar no choro até se sentir à vontade com a linguagem – provavelmente com o receio de que suas improvisações soassem mais como as do jazz [que já havia estudado anteriormente] e menos como as do choro tradicional.

Tiago Ramos (00:25:40): [...] eu via o Nilton improvisando, via o Alaécio improvisando. Eles me perguntavam "você só toca melodia, cê não improvisa?". E eu falava "Eu não tenho cancha ainda, eu não sei a linguagem ainda pra fazer isso". [...] [porque se fosse] pra improvisar igual americano improvisando em música brasileira eu preferia esperar a hora certa [...]

Este trecho de seu depoimento demonstra seu interesse em aprender as regras e os valores do choro, assim como aprendeu as regras e os valores do jazz. Tiago tem experiência com ambas as culturas musicais. Podemos dizer, a partir deste e de outro trecho de seu depoimento, que Tiago talvez busque vivenciar o choro como um chorão e o jazz como um jazzista, falando a linguagem adequada a cada contexto cultural. Vejamos:

Tiago Ramos (00:01:11): [...] se me perguntarem de qual linguagem eu gosto mais eu respondo “de todas”. É como perguntar qual é a melhor roupa pra se vestir? Terno e gravata ou sunga? Depende do local [...]. Se eu estou numa roda de choro eu toco choro, se eu estou numa jam session eu toco jazz. [...]

A influência do jazz é um fato e, como os músicos do “show de choro” que Eric presenciou, há uma geração inteira de músicos muito mais permissivos quanto à incorporação de valores e maneiras jazzísticas de executar o repertório do choro. Para o chorão mais tradicional, isto pode significar uma inobservância dos limites da influência. Segundo Pedro Amorim, a influência de outros gêneros no choro deveria manter-se a nível material e não metodológico, afinal o choro foi e ainda é considerado por muitos uma maneira de tocar.

²¹⁷ MENDONÇA 2006, p.99.

Pedro Amorim (00:15:30): [...] Claro, se você gosta do choro, você vai estudar o choro, mas se você pegar, por exemplo, variações que o Jacob do Bandolim mesmo fazia – que era um cara super brasileiro e reforçava isso o tempo todo – ele eventualmente [...] colocava uma *bluenote* [...] você vê que tem uma influência do Jazz, mas é uma “influência” (né?). A influência eu acho legal. [No entanto] ele estava tocando de um jeito brasileiro [...].

Como Sandroni²¹⁸, que nos alerta sobre o perigo de incorporar o conteúdo de uma cultura popular aos currículos de música sem considerar devidamente seus modos-de-fazer tradicionais, seus valores, etc., Amorim também nos alerta sobre o perigo de que as influências do jazz ultrapassem o nível material e isso nos leve a abdicar do jeito brasileiro [ou chorístico] de se fazer música. Seu depoimento nos revela um impulso de conservação do choro frente à esse hibridismo com o jazz que, parafraseando Acácio Tadeu Piedade²¹⁹, parece “congenito e inevitável”. Neste sentido, Jacob do Bandolim por Pedro Amorim em muito se parece com Nailor Azevedo por Manuel Silveira Falleiros, pois

[...] apesar de, por vezes, o desenho melódico inicial de Nailor ser baseado principalmente no estilo do choro, ele está aberto a inclusões de materiais advindos de outros gêneros. [...] [mas] a base seu pensamento musical vem do choro. É sobre a moldura do choro que Nailor enforma elementos provenientes de outros gêneros musicais. [...]²²⁰

Jacob e Proveta são chorões de gerações diferentes, unidos pela influência do jazz. Portanto, relacionam-se intimamente com os processos de hibridismo entre as culturas. No entanto, Amorim e Falleiros sugerem que tanto Jacob quanto Proveta teriam assimilado apenas o material do jazz enquanto seus modos-de-fazer continuaram chorísticos. Inevitável ou não, a influência do jazz é uma realidade que, segundo Magalhães²²¹, tem se refletido numa “alteração do equilíbrio entre reprodução, renovação e inovação na performance de alguns solistas de choro.”

Mozart Secundino (00:13:30) [...] Antigamente não existia essa improvisação, isso é coisa mais moderna. [...] que eu não posso dizer que eu sou a favor ou contra porque é coisa da atualidade, né. [...] Talvez tenha que existir, né [...]

Violonista da velha guarda do choro de Belo Horizonte, Mozart Secundino mostra conformação frente ao hibridismo, ao compreender que ele se resume à uma questão de gosto e, octogenário que é, Seu Mozart já viu o gosto mudar várias vezes através das gerações de chorões

²¹⁸ SANDRONI 2000, p.19.

²¹⁹ PIEDADE 2011, p.110.

²²⁰ FALLEIROS 2006, p.50-52.

²²¹ MAGALHÃES 2000, p.31.

com quem tocou e ainda toca. Marcos Flávio também mostra consciência disso em seu depoimento, bem como procura deixar claro seu respeito por qualquer tipo de improvisação, tanto as mais quanto as menos influenciadas pela estética e pelos valores do jazz. Entretanto, Marcos destaca, ao final, mais uma diferença de valores [ou seja, de “regras do jogo”], que será assunto do próximo sub-capítulo. Vejamos:

Marcos Flávio (00:19:45): [...] Eu não tenho preconceito com a improvisação livre no Choro (Ex. Chorus de improvisação como no Jazz). A verdade, para mim, é que não existe jeito certo ou errado, você pode gostar ou não, ser adepto ou não, utilizar esta forma ou preferir a outra! [...] no Choro você também pode simplesmente não improvisar. Ninguém é obrigado a improvisar quando toca choro. A improvisação no Choro é facultativa, ao contrário do Jazz. [...]

3.3. *Obrigatoriedade versus facultatividade*

“Fazer música é improvisar!” Com esta frase, o já saudoso clarinetista e saxofonista Paulo Moura, nascido em São José do Rio Preto, abriu o prefácio de “*A estrutura do choro*” de Carlos Almada²²². No entanto, segundo Paula Valente²²³, ainda “existe muita divergência a respeito da improvisação no choro; alguns autores entendem que ela é elemento inerente à linguagem deste gênero, enquanto outros defendem que não é parte essencial”. Nossos chorões e estudiosos do choro têm suas opiniões, às vezes semelhantes, às vezes antagônicas.

Pedro Paes (00:18:16): [...] o que a gente pode diferenciar, nesse sentido, talvez seja o grau de importância ou explicitação do espaço pra improvisação em cada gênero [...]. No choro e em outras músicas populares, a gente tem, em comparação com o jazz, um espaço que não é tão delimitado, como “aqui vai começar”, “esse é o espaço pro teu solo [...], para o qual tudo que aconteceu antes foi apenas um trailer ou prelúdio” [...] (00:35:30): [...] o jazz tem uma condição de que, pra ser jazz, tem que ter improvisação. Mas não é todo choro que pede um espaço em que, da mesma forma como acontece no jazz, os músicos do conjunto se revezam improvisando [...]

Tiago Ramos (27:40-29:10): [...] no choro não tem hora certa pra improvisar. Normalmente no jazz, na bossa nova, o que você faz? Você toca o tema, (expõe o tema) depois você improvisa e pode continuar a improvisar indefinidamente. No choro não: você improvisa a hora que quer e, às vezes, toca sem improvisar. [...] Improvisar no choro pode ser simplesmente cê pegar a melodia e brincar com o ritmo dela; você não precisa criar uma nova melodia [...]

Pedro Paes e Tiago Ramos parecem compreender que o improviso do chorão coexiste com o tema e não precisa necessariamente interrompê-lo para que cada intérprete se destaque individualmente, como em uma *jam session* de jazz. O tema do choro, portanto, não é apenas um

²²² ALMADA 2006, p.1.

²²³ VALENTE 2009, p.41.

prelúdio para improvisações que ocorrerão à parte dele. Para um chorão, a melodia do tema é o centro das atenções em uma performance e, por isso, como vimos no capítulo 2.2, o improviso do chorão mais tradicional está submetido à um propósito de embelezamento, que se relaciona indiretamente com esta questão sobre a obrigatoriedade ou facultatividade do improviso no choro.

Ausier Vinícius (00:09:10): [...] que improviso cê vai fazer em cima da Ave Maria de Gounod? O que que cê vai mexer naquilo ali? [...] Tem coisa que eu acho que fica pra sempre. Cê pega [por exemplo] o Jacob do Bandolim tocando Lamentos, [...] tocando Ingênuo. Quem vai fazer melhor que aquilo ali? [...]

Gelson Luiz (00:47:40): [...] O Joel Nascimento, que é bandolinista, falou uma coisa muito interessante: “ela [a improvisação] é muito importante e é muito importante que o executante a faça, mas não é estritamente necessária [...] não é imprescindível” [...]. Cê já ouviu a gravação do Jacob do Floreaux, do Ernesto Nazareth? [...] As dinâmicas que Jacob usa naquilo ali superam qualquer improviso, entendeu? [...]

Estes trechos dos depoimentos de Ausier e Gelson revelam concepções semelhantes às de Jacob do Bandolim, de que a improvisação deva existir apenas com o propósito de embelezar a música, e de que determinadas composições ou gravações são tão ricas em outros aspectos musicais, que a improvisação torna-se desnecessária e, por isso, não obrigatória.

Como veremos a seguir, o tamanho e a complexidade dos temas são aspectos que também se relacionam com a existência ou não de improvisação no choro e no jazz. E em se tratando de tamanho deveríamos questionar: se, por realizar uma atividade criativa, o improvisador deve ter a mente suficientemente disponível, quem, potencialmente, gozaria de mais disponibilidade para criar? Um jazzista improvisando melodicamente sobre a harmonia de um jazz ou um chorão improvisando variações sobre a melodia do tema de um choro?

[...] a maioria dos choros tradicionais possuem três partes com temas diferentes em tonalidades relacionadas (geralmente nos chamados tons vizinhos), geralmente com andamentos rápidos e de difícil execução. Quanto aos temas de jazz, observamos que geralmente são mais curtos e não possuem grande dificuldade técnica, deixando o solista mais à vontade em uma improvisação. A complexidade do tema no choro talvez seja uma importante característica da não improvisação neste gênero, ao contrário do que ocorre no jazz. [...]²²⁴

Os temas de jazz costumam ser mais curtos, com uma ou duas partes apenas, e melodias com poucas notas. Afinal o jazzista costuma improvisar mais sobre harmonia (the changes) que sobre a melodia do tema propriamente. Então, quanto menos notas uma melodia tiver, mais

²²⁴ VALENTE 2009, p.47.

ambígua pode ser sua harmonia, e, quanto mais ambígua a harmonia, mais possibilidades de interpretação e de improvisação a partir dela.

Improvisar melodicamente sobre uma harmonia implica em criar novas melodias, o que é condizente com aquele estereótipo de improvisação jazzística. Por outro lado, as melodias de choro já são, em geral, mais longas e complexas, se comparadas às dos *standards* de jazz e, por isso, a criação de melodias inteiramente novas não é tão exigida na performance do chorão, como nos confirma Paulo Sá.

[...] ao contrário do jazz, a opção de não improvisar em determinado choro é bastante admissível e comum, principalmente quando se trata de um certo tipo de choro cuja construção melódica se constitui apenas por semicolcheias em andamento mais rápido. Apesar de grande importância histórica e técnica do improviso no choro, a plenitude de uma peça chorona pode ser deflagrada mesmo prescindindo de um improviso mais significativo (limitando-se apenas a algumas ornamentações), graças à riqueza melódica e rítmica que possui a maioria das composições choronas [...]²²⁵

Além do mais, quanto mais notas possui uma melodia, menos ambígua e mais previsível tende a ser sua harmonia (o que é fundamental para os violonistas e cavaquinistas de choro que acompanham “de ouvido”). E como o foco da criatividade do solista de choro costuma estar justamente na melodia, quanto mais notas um choro possui, mais “material” esse chorão tem para utilizar no improviso. São valores diferentes daqueles encontrados no estereótipo que dá origem ao *paradigma jazzístico da improvisação*.

Enfim, poderíamos relacionar o tamanho e a complexidade dos temas de choro tanto com a não obrigatoriedade ou facultatividade deste tipo de improvisação melódica livre²²⁶, quanto com a preferência dos mais tradicionais pelo tipo de improvisação baseado em variações do tema. No entanto, teria sido justamente da libertação da forma e do tamanho dos *rags* que a improvisação se emancipou naquela cultura, dando início ao jazz, como sugerem César Albino e Sônia Albano de Lima.

[...] A eficiência dos solos sobre o chorus nessa fase do jazz ocorreu devido à utilização de sequências harmônicas simples, simétricas (com estruturas múltiplas de 4 compassos, geralmente 16 ou 12, como ocorre no blues) curtas e intuitivas. Tais estruturas possibilitavam aos músicos a criação de novas melodias independentes do tema e relacionadas à estrutura harmônica, afastando-se, portanto, das variações sobre o tema, ou adornos e embelezamentos melódicos como se fazia anteriormente. Essa concepção possibilitou ao jazz um desenvolvimento improvisacional baseado na harmonia, atingindo um alto grau de eficiência já na década de 40. [...]²²⁷

²²⁵ SÁ 1999, p.61-62.

²²⁶ MENDONÇA 2006, p.95.

²²⁷ ALBINO e LIMA 2011, p.75-76.

Se este gosto pela improvisação jazzística [sobre a harmonia e durante *choruses* determinados] tornar-se mais comum que, o gosto pelo improviso mais tradicional [baseado em variações to tema], é possível que como aconteceu no jazz, o choro acabe abrindo mão da complexidade e do tamanho de suas melodias. E, conseqüentemente, o tipo mais tradicional de improvisação perderia seu sentido. Mas, como tudo de alguma forma está conectado, o tamanho e a complexidade dos temas não diz respeito apenas à não obrigatoriedade da criação de novas melodias, mas também ao desenvolvimento de outras habilidades importantes para um chorão em uma roda de choro, como veremos mais adiante.

Até agora vimos como chorões e estudiosos do choro falam a respeito da não obrigatoriedade da improvisação no choro, argumentando com a questão do tamanho e da complexidade dos temas. No entanto, há contextos em que estes mesmos sujeitos referem-se à improvisação no choro como uma coisa obrigatória. Mas neste momento não falam mais daquele tipo de improvisação individual, em revezamento, e sim daquela que ocorre no barroco, geralmente em forma de variações ornamentais nas repetições do tema.

Gelson Luiz (00:30:00) [...] Na repetição cê não pode reproduzir o tema tal e qual [como] cê tocou na primeira vez. Então cê tem que improvisar, no Barroco tem essa regra. E os chorões a herdaram do barroco. [...] a forma de estruturar as seções é AaBbaCca [rondó]. Essas repetições [em letra minúscula] [...] devem todas ser com improvisação [...] tanto com substituição do fraseado melódico, quanto com ornamentação. [...]

Evandro Archanjo (00:07:50): [...] [A improvisação] já faz parte até da forma (né?). Você toca um A normal e quando repete o A já está improvisando. [...] mais na base do floreio [...] sem querer sair muito, ir muito longe, sem querer mudar as coisas demais [...]

Como vimos anteriormente, a relação do choro com a música barroca é estreita e as práticas de improvisação são bastantes semelhantes. Mas o propósito desse tipo de improviso nem sempre é aquele de embelezamento. Olhando mais para os sujeitos, os chorões, e menos para a música [que é um resultado artístico de suas relações], encontramos outro propósito, mais concreto e realista para a quase obrigatoriedade das variações improvisadas.

Ausier Vinícius (00:20:00): [...] Eu nunca toco um choro igual [...] deixa eu te explicar porque: tem músico aqui que toca comigo há doze anos [...] meu violonista por exemplo: se eu tocasse a mesma coisa todo dia nem ele aguentaria me ouvir mais [...]

Sílvio Carlos (00:41:10): [...] busque sempre a diversificação. [...] procure não repetir aquilo que você já fez, que será bom pra você é bom pra quem tá ouvindo. [...]

Mas justamente pelo fato do choro ter temas mais elaborados e/ou com “muitas notas” em relação aos temas de jazz, o improviso de chorões mais tradicionais acontece durante as re-

execuções do tema, na forma de variações interpretativas sobre o ritmo melódico, sobre a dinâmica ou o timbre, assim como na música barroca. O próprio revezamento entre solistas de instrumentos diferentes, a cada sessão do choro, já costuma produzir diversificação, “novidade”, suficiente para que a tradicional repetição das partes [da forma rondó] não se torne monótona.

Enfim, essa questão da obrigatoriedade ou a facultatividade da improvisação no choro diz respeito à dois tipos de improvisação, e não apenas um. Podemos intuir que aqueles que concebem variações ornamentais espontâneas nas repetições da forma rondó como improvisações tenderão a considerá-las “obrigatórias”, como eram no barroco. E aqueles que compreendem que improvisar seja “criar linhas melódicas não relacionadas diretamente à melodia original, respeitando simplesmente o ambiente harmônico [...] ou aproveitando a estrutura rítmica”²²⁸, como costuma ser no jazz, não irão considerar isto obrigatório no choro.

3.4. “Respeite a melodia!”: sobre o valor do intérprete frente ao compositor

Pedro Paes (00:37:20): [...] vai caber ao improvisador uma certa sensibilidade pra criar variações [...] ou construir um solo que tenha alguma relação com o caráter da melodia [...] com o caráter da composição original [...], [com isso] também estamos falando desse contraste entre a valorização do compositor em oposição à valorização do intérprete, de uma expressão individual, da versão [...]

Um termo recorrente na fala de muitos dos músicos e estudiosos de choro que tive a oportunidade de entrevistar, foi o “respeito” que se deve ter com a melodia durante o improviso. E isso, como vimos anteriormente, leva o chorão a referenciar a melodia a todo momento, o que, por sua vez, nos leva a interpretar este retorno ao já dito como uma regra da sua gramática, refletida inclusive no próprio “vocabulário” do choro [seu repertório], pois as composições seguem tradicionalmente a forma rondó, que o choro teria herdado da música barroca.

Ausier Vinícius (00:09:50): [...] O Niltinho²²⁹ me falou assim: “quando cê for tocar uma música, faça a primeira parte como o autor escreveu, depois cê improvisa. Nunca entre improvisando, respeite a obra. Isso é até um respeito a quem [a] fez [compôs] [...] e, se você tiver que improvisar, [que o faça] na repetição [...]

Silvio Carlos (00:05:10): [...] É importantíssimo isso, eu falo com todo mundo que toca choro: respeite a melodia. Não adianta você chegar e já ir tocando o improviso. [...] [faça] como todo mundo de bom senso faz: toque a melodia, daí fica a liberdade pra improvisar. [...]

²²⁸ MENDONÇA 2006, p. 95.

²²⁹ Nilton do Nascimento Ferreira, maestro da banda de música de Peçanha-MG, segundo Ausier.

Além das analogias entre música e linguagem, das quais trataremos mais adiante, o falar sobre música destes músicos populares é cheio de outras analogias – das mais objetivas, lógicas ou estruturais, às mais abstratas, subjetivas ou poéticas. Elas são um recurso expressivo e de muitas poderemos extrair informações valiosas sobre o processo musical e as concepções dos seus sujeitos sobre tal processo. O cavaquinista Ausier Vinícius, por exemplo, ilustra esta questão do respeito para com a melodia dizendo:

Ausier Vinícius (00:25:40): [...] Quem pegaria a Monalisa original e arriscaria dar uma pincelada ali em cima? Eu tenho esse conceito e o Tião do Bandolim também pensa como eu. O que você poderia fazer na Monalisa é, se a moldura estiver estragada, passar um verniz pra conservar a obra. [...]

Quando Ausier compara uma composição de choro à uma obra de arte visual, ou seja, feita para se apreciar, como o quadro de Leonardo da Vinci, ele associa o respeito que devemos ter com aquela obra com o respeito que devemos ter com uma composição em choro. Ao questionar, retoricamente, quem arriscaria pincelar sobre a obra [modificando-a]?, ele está sugerindo que nenhum artista, enquanto intérprete, deveria se considerar maior que o próprio autor, a ponto de interferir de maneira tão incisiva na obra original – seja ele um pintor sobrepondo a pintura de outro com seus traços pessoais, ou um músico sobrepondo a composição de outro com seus fraseados.

Todavia, para ilustrar como um chorão deve improvisar no choro, Ausier diz ser possível, “se a moldura estiver estragada, passar um verniz pra conservar a obra”. E a moldura, em si, representa o quê para a obra? Para uns, pode ser um “adorno”, para outros pode ser a estrutura, a forma. A alegoria de passar um verniz na moldura pode significar que o intérprete de choro não deva interferir tanto na composição, restringindo suas modificações à moldura, ao adorno ou, aos “ornamentos”, que, como temos visto no decorrer deste trabalho, são a maior parte do típico material de improvisação do chorão mais tradicional.

Ainda, podemos interpretar esta moldura como sendo ela o próprio intérprete, posto que é ele quem “sustenta” a obra de arte aberta, viva, para que ela possa ser apreciada. Como a moldura de uma obra, o intérprete poderia ser mais “neutro”, interferindo o mínimo na silhueta da obra; envernizar-se para abrilhantar as bordas dessa “janela”, através da qual a obra de arte será apresentada; ou ainda adornar-se bastante, para chamar a atenção pra ela. Mas isto tudo continuaria representando algo periférico, “ornamental”, em função de, ou melhor, com propósitos de embelezar a obra que estaria “no centro” das atenções.

O cavaquinista Waldir Silva, um dos chorões da velha guarda do choro de Belo Horizonte ativos até hoje, nos apresenta uma outra analogia alegórica, muito interessante,

seguida de uma ilustração de valores semelhantes aos que Ausier propôs com sua alegoria, sobre a importância da improvisação em relação à composição.

Waldir Silva (00:18:40): [...] Se não respeitar o autor pra mim já não existe mérito nenhum [na improvisação] [...]. É como se [a melodia do tema] fosse uma linha de estrada de ferro [...] Eu posso plantar umas rosas na beirada da linha, vai ficar bonito. Mas não posso atrapalhar a linha, cortar, botar arame. [...]

Plantar umas rosas na beirada continuaria significando adornar ou ornamentar periféricamente a via, que neste caso é a melodia. A “composição” no choro seria tão determinada e rija quanto o metal de uma linha ferroviária, o que não impede que se adornem os caminhos determinados por essa linha na intenção de tornar essa viagem mais agradável, mais apreciável, principalmente pra quem já conhece bastante essa “via” [como os maquinistas: os músicos].

O que, segundo esta alegoria, não se permite é interferir no curso proposto pelo compositor (cortar, botar arame), estendendo ou encurtando a “linha”, posto que isso mudaria radicalmente a via e, conseqüentemente, a paisagem. A obra original, portanto, deve estar identificável através dos adornos; os adornos não devem sobrepujá-la de tal forma que os passageiros do trem (ouvintes e/ou outros músicos participantes) não consigam identificar a paisagem (a obra ou composição original).

O que podemos extrair de toda esta abstração é a essência de uma crítica à supervalorização do intérprete frente ao compositor, que é reflexo da desvalorização da composição [da melodia do tema] em favor de uma auto-referenciação egocêntrica centrada na exposição de técnicas virtuosísticas [“ficar repetindo escalas”, “fazendo efeitos”, etc]. Isso nos sugere que o foco, ou o propósito do improviso no choro não estaria no performer, mas sim na composição, ou no compositor, pois os chorões usam a melodia como ponto de partida, como um “norte”, ou ainda, como uma “via” para seus improvisos²³⁰.

Tiago Ramos (00:40:30) [...] a coisa mais importante que tem no jazz é a improvisação e não a melodia em si. [...] [O choro] é mais coletivo; vale mais o que está acontecendo no todo, não é sua participação, não é você que brilha [...] o pessoal do jazz está mais nesse negócio de mostrar do que você é capaz, a sua virtuosidade a sua competência como improvisador [...] [o pessoal do choro] quer mostrar a música, [...] mostrar a melodia com uma roupagem diferente [...]

Pedro Paes (00:21:30): [...] se a gente for comparar a natureza das duas linguagens e do desenvolvimento das duas (no caso o choro e o jazz) a gente tem também um outro aspecto [...] que é o senso de verticalidade e horizontalidade [...] [No jazz] a harmonia passou a nortear mais o conceito da construção musical e da construção da improvisação. Enquanto que no Brasil ela [improvisação] permaneceu como

²³⁰ NETTL *et. al.* 1998, p.15-16.

contraponto. [...] você ouve nos conjuntos que tocavam ragtime [...] uma coisa que é muito mais coletiva, um contraponto que lembra muita coisa do que tava sendo feito aqui também, na mesma época, com três instrumentos tocando linhas improvisadas e um quarto ou quinto instrumento tocando a melodia principal. E depois isso deixou de ser uma prática [...] pra ter um foco muito mais voltado pra figura do virtuose que faz o display de toda a sua habilidade técnica [...]

Quando Jacob disse que não tinha o desejo de improvisar, de ser original, mas sim de mostrar a beleza da composição, da melodia do tema, ele revelava um propósito²³¹ diferente daquele cultivado por jazzistas, que compreendem a improvisação como um momento de destaque pessoal, quando, segundo Kernfeld²³², a atenção seria concentrada individualmente, em cada músico. Gelson explica isso argumentando a respeito das regras de cada jogo [improvisação no jazz / improvisação no choro].

Gelson Luiz (00:29:00) [...] Em alguns concertos que eu já fui, de jazz, por exemplo, parece que o instrumentista nem faz tema, improvisa o tempo todo. [...] [Mas] Quando cê vai tocar um choro cê tá anunciando uma mensagem, cê vai fazer um discurso melódico agora. Esse discurso foi concebido por alguém, é isso que você vai passar pro ouvinte, ou pro espectador. [...] [Por isso] Eu acho que o tema deve ser apresentado [...]

Sendo a “melodia” ao invés da harmonia, o material, o ponto-de-partida²³³, o mote, a origem e os propósitos de uma improvisação no choro, somos levados a acreditar que, em outras palavras, a melodia está para o choro assim como a harmonia está para o jazz. O “respeito” para com a melodia acaba sendo uma metáfora para expressar a importância da composição e de que o improvisado do chorão esteja sempre se reportando a ela. Agora, novamente, por que para os chorões tradicionais é tão importante que o improvisado não fuja tanto à melodia do tema? O que isso significaria, além do gosto por uma determinada estética? Como este aspecto se relaciona com outras instâncias da vida de um chorão?

3.5. O “virtuosismo da sociabilidade” no choro

Quando me surgiu a ideia de pesquisar a improvisação no choro, lembro de, numa busca pela internet, ter me deparado com uma matéria de José Ricardo Pietro sobre a Escola Portátil, publicada em outubro de 2007 no jornal online *A nova democracia*. O link para esta matéria me despertou a atenção porque, em fevereiro daquele ano, eu havia participado da 3ª edição do

²³¹ ALMADA 2006, p.4

²³² Kernfeld in: NETTL *et. al.* 2001, p.128.

²³³ NETTL *et. al.* 1998, p.13.

Festival Nacional de Choro, promovido pela Portátil. Ao final da matéria, Nana Vaz de Castro fala sobre as Figuras Históricas do Festival, dentre elas os norte-americanos Jason Little e Eric Murray, que ela havia entrevistado.

Curiosamente, além de ser violonista, como eu, e de ter conhecido o choro primeiramente através dos choros de Villa-Lobos, Eric Murray “se interessou pelo assunto graças à dica de seu orientador de doutorado em etnomusicologia [...] o objeto de estudo de sua tese é o processo de aprendizagem e improvisação no choro”.²³⁴ Em depoimento à Nana Vaz, Eric disse:

[...] Logo que comecei a ouvir as primeiras coisas de choro, Pixinguinha, Jacob do Bandolim, pensei que havia no choro muita improvisação, e isso me atraiu porque é meu tema de estudo. Na minha primeira viagem ao Brasil fui a lugares como o Bip Bip e o Trapiche Gamboa, e comecei a ver que a improvisação não era como no jazz, era muito diferente. O Festival abriu os olhos para ver o que realmente acontece com essa música. Tenho agora uma nova perspectiva sobre o que é o choro. Descobri que há, sim, muita improvisação no choro, mas de forma muito mais complexa, mais 'social', menos individual. [...]²³⁵

Como naquela mesma época eu vivia o dilema de tentar aprender a improvisação tradicional de choro com metodologias influenciadas pelas práticas jazzísticas de improvisação, as palavras de Eric naturalmente me chamaram muito a atenção. E Nana Vaz de Castro²³⁶ vai direto ao ponto dizendo que “o choro mostra, para os americanos, uma mentalidade diferente no que diz respeito à coletividade da música”.

[...] Nos EUA há, por exemplo, jam sessions de jazz, principalmente. Mas uma jam session é tão focada no indivíduo, cada um está tão preocupado em mostrar o quanto é bom e como toca bem que ninguém parece se preocupar com a música, com o conjunto, com o fato de estarem todos juntos curtindo a música. A experiência de tocar com tantas pessoas diferentes e ver a paixão pela música que até então era estranha para mim é um dos principais aprendizados que vou levar daqui. [...] Agora eu tenho um pouco de base para estudar mais, por conta própria, e começar a aprender o repertório, o que percebi que é muito importante. [...]²³⁷

Esta fala de Jason sobre a preocupação com a música e com a coletividade da performance revela sua compreensão de que “a Roda de Choro tem a música [a composição] por objetivo” e que a música [a composição] “é o elemento principal, o fator agregador de pessoas”²³⁸. Tanto que, ao final, disse ter percebido a importância de se conhecer o “repertório”. Em outras palavras, a improvisação no jazz, segundo Jason, teria um propósito mais

²³⁴ Nana Vaz de Castro *in*: PIETRO 2007, p.5.

²³⁵ Eric Murray *apud* PIETRO 2007, p.5.

²³⁶ Nana Vaz de Castro *in*: PIETRO 2007, p.5.

²³⁷ Jason Little *apud* PIETRO 2007, p.5.

²³⁸ LARA FILHO *et. al.* 2011, p.150.

individualista por dirigir o foco da performance para a criatividade do solista e não do compositor.

Confirmando essa impressão de Jason, Barry Kernfeld²³⁹ afirma que, na improvisação do jazz, “a atenção é concentrada individualmente em cada músico, que improvisa sobre a harmonia do tema”, que por sua vez é repetida sucessivamente gerando choruses de improviso, ou seja, momentos dedicados a esta prática. E, como temos constatado, a improvisação no choro tradicional ocorre durante a execução do tema e se desenvolve mais a partir da sua melodia; os encadeamentos harmônicos representariam mais os limites tonais do improviso que a fonte de inspiração dos chorões tradicionais.

Em sua entrevista para esta pesquisa, Eric sugere que sua impressão sobre a improvisação de chorões ser mais social, menos individual que a improvisação de jazzistas, possa estar relacionada justamente ao fato de chorões improvisarem sobre a melodia do tema. Eric recorre à uma analogia bastante interessante para explicar seu raciocínio. Vejamos:

Eric Murray (00:06:50): [...] My impression of a really good chorão, is that when improvising, they are still playing the melody, but also at the same time, going away from the melody. It's like a person balancing on a tightrope, balancing between staying with the original melody and making it interesting, you know, going away but always coming back. They [the soloing musician] keep coming back to the original stuff, so it allows the rest of the group to interact more, because of the familiar reference point. [...] ²⁴⁰

Para Eric, um bom solista de choro é aquele que continua tocando a melodia original enquanto improvisa, ou seja, deixando-a reconhecível através de sua improvisação. A analogia com uma corda-bamba [*tightrope*] sugere, dentre várias coisas, uma tensão em direção ao centro de equilíbrio, que é a melodia original. Em uma corda-bamba, você pode e deve balançar para se equilibrar, mas sempre terá que voltar ao centro de equilíbrio, caso contrário você pode “cair”. Neste sentido, o improvisador que não tiver a composição original como referência pode perder o equilíbrio, e se perder no caminho de volta ao tema.

Finalmente, Eric sugere que, ao ficar “voltando” para o material original [que é a melodia do tema], o solista permite que o resto do grupo interaja mais, porque esse material é um referencial comum a todos. Por isso, a improvisação no choro teria lhe parecido mais social, como dissera em 2007 à Nana Vaz de Castro. Conhecer o repertório do choro, neste sentido,

²³⁹ Kernfeld in: NETTL *et. al.* 2001 p.128, tradução nossa.

²⁴⁰ Tradução nossa: [...] Minha impressão é a de que os chorões realmente bons são aqueles que quando improvisam ainda estão tocando a melodia, mas que ao mesmo tempo afastam-se dela. É como uma pessoa balançando em uma corda-bamba, balançando entre estar com a melodia original e torná-la interessante, sabe? Afastando-se dela, mas sempre voltando. Os improvisadores ficam voltando ao material original, então isso permite que o resto do grupo interaja mais, por causa dos pontos de referência familiares. [...]

seria como uma “regra do jogo” da improvisação chorística. Afinal, não é o repertório comum que permite o ajuntamento de diversos tipos de instrumentistas em uma roda de choro²⁴¹?

[...] SCHUTZ (1977) defende que a música como modo de comunicação não se baseia na transmissão de conteúdos sonoros, mas na possibilidade de instaurar relações interpessoais. No caso da Roda, instrumentistas de diversos níveis tocam juntos, criando e recriando repertórios; nela a música exerce, dentre outras coisas, o papel de interlocução entre as pessoas. Assim, a Roda de Choro cria um ambiente de relações e, em contrapartida, apoia-se nele. [...] ²⁴²

Deste ponto de vista, parece que quando o solista improvisa sobre o material [temático] original, ele cria pontos de referência comuns à todos os outros músicos da roda [presumindo que conheçam o repertório]. Como Magalhães²⁴³ mesmo, já havia sugerido, a “prática de improvisar melodicamente sobre os encadeamentos harmônicos – sem maiores referências à melodia [original do tema]” é uma clara influência do jazz, que traz consigo o valor do ineditismo. Além de reconhecer este valor de ineditismo em um improviso no jazz, o saxofonista Jonas Vitor também parece compreender que a “comunicabilidade” de sua performance está, no choro, relacionada à proximidade de seu improviso com a melodias do tema.

Jonas Vitor (00:26:40) [...] quando eu vou improvisar no jazz eu penso em fazer coisas não tão características da melodia, eu tento não aproveitar tando a melodia, criando coisas totalmente diferentes. E no choro, não sei se por essa interação que acontece [...], eu sempre estou pensando na melodia principal mesmo [...]

Uma improvisação melódica sobre a harmonia de um tema presume maior esforço criativo que o improviso tradicional de choro, baseado em variações sobre o tema, como no barroco. Há uma explicação prática para essa distinção e está relacionada ao estudo do músico, de um modo geral, que passa por duas importantes dimensões: a linguística, tendo em vista uma tendência natural do ser humano pela busca de padrões, e a *kinaesthetica*, que envolve a memória motora.

A criação de uma melodia inteiramente nova exigiria mais da dimensão linguística do conhecimento musical, enquanto a improvisação rítmica exige mais da dimensão *kinaesthetica* desse conhecimento. Em outras palavras, a criação de uma melodia (principalmente no que diz respeito às alturas) seria um exercício mais intelectual, enquanto a variação sistemática de outros parâmetros musicais (como ritmo melódico, dinâmica, timbre e etc.) seria mais corporal. Fato é

²⁴¹ FALLEIROS 2006 p.55.

²⁴² LARA FILHO *et. al.* 2011, p.150.

²⁴³ MAGALHÃES 2000, p.31.

que, o que é mais corporal acaba sendo de maior comunicabilidade entre os seres humanos, independentemente do idioma verbal que dominam.

Conjecturações a parte, não podemos julgar mais social ou individual uma espécie de improviso baseando-nos apenas no ponto de partida utilizado para desenvolvê-lo; devemos considerar também, e principalmente, o seu propósito. Aquele valor do ineditismo, presente no *paradigma jazzístico da improvisação*, presume um descarte do referencial comum [o tema] e, por consequência, da maior comunicabilidade que ele pode promover em uma performance coletiva. No mínimo, a comunicação acabaria ficando reduzida a quem tem o hábito de improvisar naquele idioma, e isso vai contra esse propósito comunicativo da improvisação no choro tradicional.

Ausier Vinícius (10:30-11:10): [...] O Tio da Quequel, Tio João, foi o maior formador de banda de Minas Gerais [...]. Ele falava o seguinte [...]: “Ô Ausier, a gente tem que tocar a música como ela é, eu vou te explicar porque: Se você está com uma banda na rua você está levando alegria, [...] às vezes as pessoas querem cantar a música com você [...] [e] se você fizer [a música] diferente elas [se] perdem [...] Música é pra gente partilhar com os outros; não seja egoísta com música” [...]

[Por isso...]

Ausier Vinícius (00:29:10): [...] eu acho mais importante você passar música pra pessoa, comunicar. Eu acho que você tem que compartilhar [...], você fica mais aliviado, quando sente que todo mundo entendeu a mensagem [...]

Nestes trechos Ausier fala da comunicabilidade com uma audiência, um público, mas pelo próprio revezamento de músicos na roda, os que não estiverem tocando constituem-se temporariamente como audiência. Uma audiência ativa, no entanto, que pode se tornar interlocutora a medida em que realiza um improviso em caráter de diálogo com a melodia do tema ou com uma melodia que o solista estiver improvisando. Afinal,

Eric Murray (00:02:40): [...] The roda de choro is a venue for people that have spent many hours learning the music to communicate with other people to be able to come together and create something [...] ²⁴⁴

Como o conceito de improvisação no choro também diz respeito à um ato de criação, que deve produzir a sensação de “novidade” e, com isso, a noção de espontaneidade inerente ao significado etimológico de improviso, o chorão busca outras formas de improvisação, mais

²⁴⁴ Tradução nossa: [...] A roda de choro é um lugar para pessoas que gastaram várias horas aprendendo música pra se comunicarem com outras pessoas, pra estarem aptas a criar algo estando juntas [...]

próximas da melodia, como vimos anteriormente. E uma das formas de se fazer isso é se utilizando da tal “flexibilidade rítmico-melódica” da qual fala Eliane Salek²⁴⁵.

Pedro Amorim 17:40 [...] Às vezes eu tô tocando uma música e não vem nenhuma idéia, às vezes eu... não sei, não entro na música legal [...] [E nessas horas] Eu prefiro não improvisar do que ficar jogando nota fora (sabe?). [Porque] quando eu sinto que eu posso improvisar e que faço uma coisa legal eu fico tão feliz com aquilo, é um momento tão bom pra mim [...] quando a pessoa entende aquilo ali é um negócio tão maravilhoso [...] [que] eu prefiro tocar a música ali direitinho e tal, às vezes fazer improviso rítmico [...], atrasar uma nota aqui, adiantar uma outra ali [...]

Vemos com clareza que Pedro Amorim submete o equilíbrio entre inovação e reprodução de sua performance no choro ao propósito de comunicação, pois diz que prefere não improvisar a ficar jogando notas fora [ou seja, sem propósito]. Sua prudência nos sugere também que ele submete seu improviso, neste momento, àquele propósito de embelezamento, pois, no fim, terá prevalecido a integridade da composição por baixo dos ornamentos, e não seu “desejo de ser original”, de construir algo completamente novo [que não constitui necessariamente pontos de referencia comuns aos outros participantes da roda e/ou ouvintes].

Mozart Secundino (00:16:40-00:21:40) [...] Hoje eles fazem aí improvisos diferentes, que a gente tem até dificuldade pra acompanhar (né?) [...] às vezes, o [próprio] improvisador tem dificuldade de saber onde que ele está e pra onde que ele vai [musicalmente] [...] mas o improviso antigamente era dentro da melodia [...]

Ausier Vinícius (00:08:40) [...] se você chegar no meio do improviso você não sabe que música que é [...] você tem que esperá o improviso acabar porque o tema fica em segundo plano, e eu acho que não é isso [...]

Por isso, como os próprios chorões e estudiosos do choro tem nos falado, é tão importante conhecer o repertório do choro, pois é nele que o músico encontra o vocabulário que ele precisa para improvisar, devidamente contextualizado em sua gramática. Por isso, decorar duzentas melodias, como sugere Nailor Azevedo, é tão importante. Afinal, a música [o repertório] é o “objetivo” da roda, o “fator agregador de pessoas”²⁴⁶ e o assunto sobre o qual os improvisadores do choro “conversam musicalmente”. Mas justamente por ser considerada uma roda de conversa, os improvisadores não devem saber dialogar apenas com a melodia do tema, mas também com a musicalidade dos outros músicos da roda.

Pedro Amorim (00:03:55): [...] como o choro é uma música de roda e de comunicação entre os músicos, acontece muitas vezes de alguém sugerir, por exemplo, [...] uma mudança rítmica e todo mundo comprar aquela ideia, embarcar nela. E isso é muito rico no choro [...]

²⁴⁵ SALEK 1999, p.65.

²⁴⁶ LARA FILHO *et. al.* 2011, p.150.

Silvio Carlos (00:16:10): [...] A roda possibilita isso: você escutar um dos colegas improvisando e de repente você “pegar uma carona” [...] Nesse momento [...] a música está atravessando você [...] (tem um pandeiro ali, tem um cavaquinho fazendo centro, o cara solando, e tal). Então, essa junção de instrumentos [...] é que vai te dar as ideias. Porque uma coisa é você tocar sozinho com a melodia na cabeça, outra coisa é ter o pessoal tocando a sua volta (entendeu?) [...]

Evandro Archanjo (00:11:00): [...] quando eu tô ouvindo alguém tocar, minha cabeça enche de ideias [...]. A gente vê que nas rodas de choro que funcionam mais todo mundo se olha e se escuta, [...] respira junto e consegue essa comunicação né, porque entende isso como uma comunicação. [...]

Ao considerarmos o potencial desta metáfora da conversação para estruturar as maneiras com que estes chorões pensam e agem durante uma improvisação²⁴⁷, acreditamos que a postura do improvisador no choro deva ser como a de alguém que participa de uma conversa, ou seja: não monopolizar a atenção pra si a todo momento e interagir com os outros participantes [posto que se trata de um diálogo e não um monólogo]. Assim, “a possibilidade de qualquer instrumentista presente na ocasião da Roda ter a liberdade de tocar reforça também seu caráter de encontro social”²⁴⁸. Por isso, inclusive, que a disposição dos músicos nesse encontro não é algo ao acaso: em um círculo todos se enxergam e, na medida do possível, se escutam.

Evandro Archanjo (00:37:20): [...] Acho que o lance todo do choro ser esse negócio tão social é o diálogo mesmo, é uma roda de conversa – não é à toa que chama “roda”. [...] não tem quina, não tem ninguém bambambam, todo mundo tem sua vez [...]

Eric Murray (00:16:10): [...] it’s a “circle”! And their goings, in the circle, are looking at each other, and listening, and interacting [...] I think the better musicians are the ones that are trying to play with everybody [...] because they are not trying to stand out to be noticed that they don’t get credit for being the really good musicians [...]²⁴⁹

Podemos ver com clareza, nas falas de Evandro e Eric, a importância que dão a esta espécie de “humildade” sugerida pela própria geometria, que não proporciona a nenhum músico um lugar de destaque. Talvez por isso, muitos chorões tradicionais sejam mais resistentes especificamente com relação à esta prática de reservar *choruses* para improvisos. O *chorus* de improviso possibilita justamente um destaque individual para cada músico durante a performance, o que faz com que uma *jam session* seja, nas palavras de Jason Little²⁵⁰, “tão focada no indivíduo”.

²⁴⁷ LAKOFF e JOHNSON 2002, p.45-47.

²⁴⁸ LARA FILHO *et. al.* 2011, p.150.

²⁴⁹ Tradução nossa: [...] é um “círculo”! E seus frequentadores, no círculo, estão olhando uns para os outros, e escutando, e interagindo [...] Eu acho que os melhores músicos são aqueles que estão tentando tocar com todo mundo [...] porque eles não estão tentando aparecer e ganhar crédito por serem bons músicos [...]

²⁵⁰ Jason Little *apud* Nana Vaz de Castro *in*: PIETRO 2007, p.5.

Por outro lado, por ser “uma coisa dinâmica, [...] esse improviso coletivo [e simultâneo] [...] [que] é característica muito forte do improviso no choro”²⁵¹, de alguma forma teria causado em Eric Murray a impressão de ser “mais 'social', menos individual”²⁵², e que, por basear-se em um referencial comum [a melodia do tema], permite que o resto do grupo interaja mais²⁵³. Isto leva Tiago e Gelson a reconhecerem que o virtuosismo no choro teria mais a ver com o conhecimento da linguagem e a capacidade de usá-la em uma interação musical coletiva.

Tiago Ramos (01:21:30): [...] Eu vejo o virtuosi do choro como aquele que compreende sua linguagem (sabe?). Aquele que sabe o que tá fazendo. [...]

Gelson Luiz (00:59:50): [...] Tem gente que acha que ser virtuoso é improvisar. Não, acho que ser virtuoso é ser preciso na mensagem que cê tá passando [...]

Desta maneira, sugerem que o músico virtuoso é aquele que promove uma boa comunicabilidade na roda e um “bom encaixe” entre os músicos [no que tange ao papel de cada instrumentista], sugerindo, enfim, que o virtuosismo no choro seja, como no gamelão de que fala Sandroni²⁵⁴, um “virtuosismo da sociabilidade”.

²⁵¹ Pedro Amorim (00:03:38).

²⁵² Eric Murray *apud* Nana Vaz de Castro *in*: PIETRO 2007, p.5.

²⁵³ Eric Murray (00:06:50).

²⁵⁴ SANDRONI 2000, p.23. Segundo Sandroni, “trata-se [, o Gamelão,] de uma “orquestra” que é concebida como um só instrumento. [...] Com exceção dos poucos instrumentos de sopro e cordas, cada um dos músicos de um gamelão é responsável por apenas um som, que deverá ser acionado no momento exigido para completar a trama melódica em perfeita sintonia com os outros músicos-sons.”

4. Por uma etnopedagogia da improvisação no choro tradicional

Esse último capítulo representa minha motivação pessoal em realizar esta pesquisa. Nele tratamos principalmente dos valores êmicos do choro que influenciam ou orientam diretamente os processos de ensino e aprendizagem da improvisação no universo do choro. Iniciamos a Metodologia citando Ingrid Monson²⁵⁵ [que fala da importância de que a improvisação seja “analisada e avaliada em termos próprios”, e sobre os músicos serem “em si as fontes de conhecimento mais legítimas sobre a música”] justamente para deixar claro que o que buscamos com este trabalho é uma compreensão do fenômeno da improvisação musical através de sua representação êmica pelo chorão, articulada com representações éticas por outros estudiosos.

O que é preciso, segundo um chorão, para se aprender a improvisar no choro? E, a partir disso, o que é necessário para se ensinar choro fora de seu contexto original [a roda]? Sendo o chorão a fonte mais legítima de conhecimento sobre o choro, buscamos em seus discursos valores e significados úteis não só à compreensão da improvisação nesse gênero, mas também à nossa compreensão dos processos tradicionais de ensino e aprendizagem desta habilidade. Contudo, Pedro Amorim, como provavelmente uma parcela da comunidade de chorões, diz não acreditar que seja possível ensinar improvisação.

Pedro Amorim (00:23:00): [...] Eu não acredito em aula de “improvisação”. [...] [pois] não tem como [a improvisação] não ser uma coisa pessoal e intransferível, porque se você tá criando uma frase naquela hora [...] ela é sua! [...] [por isso] não tem como você estudar “improviso”, você pode estudar variações. E você pode estudar o instrumento, ouvir muita música, estudar ouvindo música, fazer uma audição “ativa” [...] com atenção a música pra você ter mais vocabulário, pra você aumentar a sua gama de possibilidades e tal [...]

O que Amorim parece querer dizer com isso é semelhante ao que conclui Falleiros sobre a concepção musical de Nailor Azevedo, como veremos a seguir. No entanto, o foco da conclusão de Falleiros está na inexistência de um estudo específico para a improvisação no choro. Vejamos:

[...] não existem estudos específicos para improvisação neste gênero, o que existe é o estudo da música: repertório, habilidades técnicas no instrumento, conhecimentos de harmonia, arranjo, percepção, etc. São tais conhecimentos que acabam por contribuir à qualidade do improviso, pois quanto mais profundidade na teoria e na prática puder obter o instrumentista, com mais recursos ele contará no momento em que precisar se adequar ao ambiente musical ao qual estiver exposto, quer dizer, improvisar. [...] ²⁵⁶

²⁵⁵ MONSON 1996, p.4

²⁵⁶ FALLEIROS 2006, p.58.

Apesar de compreender os pontos de vista de Amorim e Falleiros, sinto-me na obrigação de lembrar que esta pesquisa é, desde sua concepção, dirigida em prol do desenvolvimento de uma consciência pedagógica sobre a improvisação musical no choro e suas peculiaridades. Assim, mesmo que não exista uma pedagogia específica para o ensino da improvisação no choro, há de se separar este e os outros idiomas em sala de aula, posto que, analogamente, seria bastante complicado ensinar simultaneamente inglês e alemão. Com esta analogia, procuro ilustrar o risco de, numa situação semelhante, alunos e professores confundirem as gramáticas e os vocabulários musicais do choro e do jazz.

Sandroni²⁵⁷ também nos alerta para o fato de que “nas culturas populares, os modos-de-fazer são tão ou mais importantes do que os conteúdos”. Isto significaria uma quantidade enorme de modos-de-fazer para considerar [se houver interesse tanto do professor quanto da turma por uma imparcialidade]. Como veremos através da fala de diversos músicos e estudiosos do choro, uma característica comum dos modos-de-fazer tradicionais do chorão é, por exemplo, o não uso da partitura durante a performance.

O uso ou o não uso de partituras, que é um aspecto tanto da performance quanto do aprendizado do músico, parece se relacionar de diversas formas, direta e indiretamente, com o desenvolvimento da habilidade de improvisar tradicionalmente no choro. Com relação às partituras de música popular, podemos dizer, como Mario Sève²⁵⁸, que “o que se escreve nem sempre é o que se toca” e que “a notação muitas vezes corresponde a um esboço ou proposta”.

José Maria Braga²⁵⁹: [...] Ela só serve de referência, porque se você observar bem, se observar o músico tocando e olhar na partitura [...] [você irá perceber que] ele faz as notas, mas coloca variações diferentes, atrasa o pulso, enfim, faz um monte de experiências na hora, que é próprio da linguagem do choro [...]

Tiago Ramos (00:45:50): [...] uma frase que eu ouvi e achei muito interessante [...]: “Cês não tocam do jeito que tá escrito na partitura, mas fica bonito!” [...] [Porque] a partitura é mais como uma guia. Você não tem que tocar do jeitinho que tá ali. [...]

Considerar a partitura “um esboço” ou uma “guia” é metaforizar sobre um consenso a respeito da necessidade dos solistas de choro interpretarem as melodias do tema com a tal “flexibilidade rítmico-melódica” da que nos fala Eliane Salek²⁶⁰. De fato, nenhuma forma de notação musical poderia ser considerada uma representação fiel, ou transparente, da música

²⁵⁷ SANDRONI 2000, p.26.

²⁵⁸ SÈVE 1999, p.11.

²⁵⁹ José Maria Braga 2006 *apud* GREIF 2007, p.142.

²⁶⁰ SALEK 1999, p.65.

performada²⁶¹, pois focam apenas alguns parâmetros do som musical. Assim, o improviso “confunde-se com a própria ideia de performance, uma vez que não há na partitura uma inscrição rígida de tudo o que o chorão vai fazer”.²⁶²

Como a melodia, enfim, parece ser a grande questão para os chorões, praticamente todos os instrumentos modernos²⁶³ “cabem” em uma roda de choro, dependendo apenas da habilidade do instrumentista por trás dele em executar os temas, contracantos e/ou acompanhamento harmônico. Para Braga²⁶⁴ as melodias do choro, como as da música barroca, podem ser executadas por diferentes instrumentos solistas, “sem lhes diminuir o interesse”. E como os temas de choro costumam ser bastante elaborados melodicamente, muitos chorões utilizam o próprio repertório como método para aprenderem a tocar seus instrumentos; estudam o instrumento de maneira mais objetiva ao se basearem nos desafios técnicos que o repertório que desejam aprender lhes impõe.

Marcos Flávio (00:05:10): [...] Num primeiro momento o choro pra mim foi um método para desenvolver a técnica no trombone. Eu não tinha método, não estudava formalmente, então eu tocava choro. [...] [Por isso,] uma coisa boa pra você desenvolver técnica no instrumento, é você estudar choro. Além de você aumentar seu repertório você fatalmente estará estudando técnica [...]

Esse tipo de aprendizado é mais integral que outros modelos de aprendizado, que dissociam teoria e prática, pois a técnica é adquirida de acordo com a necessidade e com a vontade sincera do aluno de progredir em busca de músicas para seu repertório. Além disso, cada técnica é contextualizada [o que produz referenciais para sua memorização] a partir das diversas músicas nas quais você por ventura a utilizar.

Nos próximos sub-capítulos veremos a importância de algumas práticas tradicionais para o desenvolvimento da habilidade de improvisar como um chorão. Veremos também como a metáfora da conversação se relaciona com os processos de transmissão do conhecimento, ou seja, como o discurso sobre a prática pode influenciar a própria prática e, conseqüentemente, seus processos tradicionais de ensino e aprendizagem.

²⁶¹ SACHS *apud* NETTL 2005, p.76; COOK 1998, p. 268.

²⁶² MAGALHÃES 2000, p.25.

²⁶³ Refiro-me aos instrumentos de orquestra, capazes de realizar melodias com todos os 12 sons.

²⁶⁴ BRAGA 1998, p.101.

4.1. Notação, memória e criatividade

Um dia, Thamus, o rei de uma grande cidade do Alto Egito, recebeu o deus Theuth, que foi o inventor de muitas coisas, inclusive da escrita. [...]

- Aqui está uma realização, meu senhor rei, que irá aperfeiçoar tanto a sabedoria como a memória dos egípcios. Eu descobri uma receita segura para a memória e para a sabedoria.

Com isso, Thamus replicou:

- Theuth, meu exemplo de inventor, o descobridor de uma arte não é o melhor juiz para avaliar o bem ou o dano que ela causará naqueles que a pratiquem. Portanto, você, que é o pai da escrita, por afeição a seu rebento, atribuiu-lhe o oposto de sua verdadeira função. Aqueles que a adquirirem vão parar de exercitar a memória e se tornarão esquecidos; confiarão na escrita para trazer coisas à sua lembrança por sinais externos, em vez de fazê-lo por meio de seus próprios recursos internos. O que você descobriu [a escrita] é a receita para a recordação, não para a memória.

(Platão, Diálogos: Fedro, 416 a.C.)

Neste sub-capítulo veremos como os três assuntos do título se relacionam no universo do choro. Nas rodas é comum notarmos que os chorões tradicionais [geralmente os mais velhos] não costumam ler partitura durante a performance, afinal, após anos tocando determinados choros, é natural que eles já os tenham decorado. Segundo Valente²⁶⁵ a “tradição oral sempre foi a essência da música popular do começo do século XX, e essa tradição se estendeu através do tempo, pois sem o registro em partituras, os músicos tocavam de memória”.

Pedro Paes (01:01:40): [...] decorar, ou saber de cór, “de coração” como o termo fala, talvez seja o primeiro passo pra você tornar tua aquela informação, [...] [porque] você dificilmente vai poder expressar [a informação] pra outro se você ainda tiver precisando daquele papel pra achar pra onde o dedo vai [...]

Através do caráter lúdico da origem do termo “decorar”, Pedro Paes nos sugere que, ao interiorizar o conteúdo musical, o chorão torna-se um veículo mais “livre” para sua expressão. Afinal, assim como um texto verbal escrito pode ser desprovido de uma série de significados pela falta da entonação, uma partitura por si só não é capaz de transmitir todos os significados de um texto musical.

Ainda dentro do universo de analogias entre a música e a linguagem verbal, não é de se surpreender que bons oradores também procurem decorar seus discursos numa maneira de “legitimá-los” na medida em que trazem à vida, através de sua interpretação, significados que estão além do texto escrito. Assim como um orador, o músico pode dar mais legitimidade à sua performance decorando as músicas para interpretá-las com mais liberdade. Afinal,

²⁶⁵ VALENTE 2009, p.44.

Tiago Ramos (00:36:40): [...] A pessoa que quer tocar choro e não sabe que [...] oitenta ou noventa por cento dos choros tem três partes [...] vai ficar presa à partitura. Ao “S”, ao “O”, “casa 2”, [...] perde-se tanto tempo pensando essas coisas que a liberdade criativa fica comprometida. [...] se você já tiver internalizado a melodia, já tiver decorado ela, seu caminho pra criar fica mais livre [...]

Pedro Paes e Tiago Ramos contam de maneira semelhante uma história sobre a origem de um conselho já bastante difundido por entre chorões, que podemos considerar fruto recente da tradição oral do choro. Contam que Proveta [Nailor Azevedo] estaria ministrando uma prática de conjunto em Curitiba quando um dos alunos músicos teria pedido para improvisar em um determinado trecho do arranjo. Proveta teria consentido na condição de que este aluno lhe tocasse uma melodia, ali, “de pronto”. O aluno aceitou, mas lhe pediu uma partitura qualquer. Então, Proveta o teria aconselhado a decorar “duzentas” melodias antes de lhe pedir novamente para improvisar, pois, por experiência própria, ele sabia da importância deste hábito para o desenvolvimento da maturidade para a improvisação em determinado “idioma” musical. Desde então, isso vem sendo considerado por chorões de todo país – quiçá do mundo, tendo-se em vista a abrangência dos festivais promovidos pela Escola Portátil.

Ao que tudo indica, “decorar duzentas melodias” seria algo como aquela sugestão heurística implícita na metáfora “música é linguagem”²⁶⁶, uma vez que o número em si não representa um objetivo final, mas sim um convite ao aprendizado desse gênero à maneira que aprendemos nosso idioma nativo: ouvindo e memorizando. Segundo o músico de choro Marcelo Jiran, o hábito de ler ou não ler partitura durante a performance está relacionado à maneira com que cada chorão constrói seu repertório.

Marcelo Jiran [...] As rodas mais tradicionais, do Choro malandro, do jeito que tem que ser, são formadas muitas vezes por músicos autodidatas, então não se usa partitura. Mas existem rodas formadas por músicos universitários que aprenderam a tocar lendo. Estes usam partitura. Pode ser comum um solista levar uma cifra para os instrumentistas de harmonização para que ele possa executar uma música desconhecida ou autoral. [...]²⁶⁷

Como já havíamos mencionado, os cursos superiores em música teriam herdado dos Conservatórios a tradição musical Ocidental [Europeia] e neste ambiente a partitura é ostensivamente usada. Isso costuma desenvolver no músico universitário [advindo do estudo formal] uma fluência de leitura que, até certo ponto, o desestimula a memorizar seu repertório, criando assim uma dependência da leitura em suas performances. No entanto, dos “primórdios

²⁶⁶ BORGES NETO 2005, p.8.

²⁶⁷ Marcelo Jiran *apud* SCHEFFER 2010, p.65.

do choro” à até bem pouco tempo, não havia a abundância de partituras de choro que existe hoje, como confirma Sílvio Carlos.

Sílvio Carlos (00:36:40): [...] em 1978, ou 79 [...] as únicas partituras de choro eram ou partituras de piano – [porque] de piano sempre houve [...] – [...] ou era um álbum chamado “84 Chorinhos [Famosos]” [...] [que] tinha muitos erros, principalmente de harmonia, mas era uma referência que o músico tinha. [...]

No pioneiro grupo Choro Carioca, por exemplo, o flautista Joaquim Callado era o único que sabia ler. Segundo Baptista Siqueira²⁶⁸, “todos os demais deviam ser improvisadores do acompanhamento harmônico”: os tocadores de cavaquinho eram considerados verdadeiros artistas porque “aprendiam uma polca, de ouvido, e a executavam para que os violonistas se adestrassem nas passagens modulantes, transformando exercícios em agradáveis passatempos”.

[...] A tradição oral sempre foi a essência da música popular do começo do século XX, e essa tradição se estendeu através do tempo, pois sem o registro em partituras, os músicos tocavam de memória. Sempre foi uma prática comum ao músico tocar de “ouvido”, ou seja, sem o auxílio de uma partitura. [...] ²⁶⁹

Falleiros²⁷⁰ sugere que o hábito de transcrever músicas “de ouvido” para adquirir repertório acabou tendo “um importante papel no desenvolvimento da memória musical de Nailor [Azevedo]”. Isto quer dizer que sua capacidade de improvisar no choro pode estar ligada à maneira com que construiu seu repertório. Estas relações entre tocar de ouvido, memorizar e improvisar também foram traçadas por Alexandre Branco Weffort. Segundo este autor,

[...] o uso da memória implicado no «tocar de ouvido» abre caminho à outra qualidade, não menos importante: a aplicação sistemática do pensamento sobre o contexto tonal, na antecipação do movimento harmônico [...]. É o entendimento musical que permite a improvisação. [...] no Choro, a música se exercita e se pratica de forma mais próxima à da linguagem [...] ²⁷¹

Como havia nos confirmado Marcelo Jiran, os chorões mais tradicionais, principalmente os autodidatas, costumam construir seu repertório tirando as músicas de ouvido e, mesmo quando o fazem com auxílio de partitura, preferem memorizá-la a lê-la durante uma roda, pois assim não teriam obstruídas sua criatividade e [com isso] sua capacidade de improvisar²⁷², e/ou de se comunicar com os outros músicos. Em um trecho bastante citado de seu depoimento ao

²⁶⁸ SIQUEIRA 1970, p.98.

²⁶⁹ VALENTE 2009, p.44.

²⁷⁰ Ibidem, p.21.

²⁷¹ Weffort *apud* VALENTE 2009, p.45.

²⁷² SCHEFFER 2010, p.20.

MIS [Museu da Imagem e do Som] do Rio de Janeiro, Jacob do Bandolim, que também foi autodidata²⁷³, falou sobre isso.

Jacob do Bandolim (1967): [...] há o chorão de estante, que eu repudio que é aquele que bota o papel pra tocar choro e deixa de ter a sua... perde a sua característica principal que é a da improvisação; e há o chorão autêntico, o verdadeiro, aquele que pode decorar a música pelo papel e depois dar-lhe o colorido que bem entender, este que me parece o verdadeiro, autêntico, honesto chorão [...]²⁷⁴

A influência de Jacob na rede de valores e significados que definem o fazer musical de um chorão é inegável e isso o torna um exemplo do modo de pensar de um chorão tradicional. Jacob relaciona a memorização do repertório com a liberdade para improvisar em uma determinada música, pois, dentre outras coisas, o músico se vê “livre” da necessidade de ler durante a performance. Mas ocorre também (e Jacob devia saber disso) que

[...] quando se tem uma música memorizada, a ligação que o intérprete estabelece com ela é sempre muito mais íntima. Desta forma, a relação do intérprete com o público se torna mais sincera, o que por sua vez enriquece a apresentação de várias maneiras. [...]²⁷⁵

Quanto ao “tocar de ouvido”, sabemos que esta é uma habilidade prestigiada desde os primórdios do choro, e que está associada não só à maneira com que os solistas adquirem seu repertório, mas também, e principalmente, à capacidade dos acompanhadores de acompanhar uma melodia desconhecida. Solistas de choro sempre tiveram o costume de desafiar seus acompanhadores com novas composições que fugissem, em algum momento, dos contornos característicos, que no jargão do choro são conhecidos como “caminhos da roça”. Bons acompanhadores intuía a harmonia de primeira, outros “caíam” nessas armadilhas.

[...] Os torcedores, que acompanhavam o grupo, cheios de curiosidade e absortos pelas execuções das passagens mais intrincadas, das polcas modulantes, rompiam em aplausos, quando o executor do cavaquinho, num piscar de olhos, ritmava o arabesco complicado e cadenciava adiante, gingando o corpo nos acentos das síncopes interativas. A perspectiva do malogro, ou a possibilidade de fiasco do acompanhador, tinha suas revanches, quando o flautista engasgava num salto de mais de duas oitavas, ou não atacava o motivo após um rasgado (strapata) convencional, dos instrumentos de cordas. [...]²⁷⁶

²⁷³ CÔRTES 2006, p.16.

²⁷⁴ Jacob do Bandolim *apud* CÔRTES 2006, p.28.

²⁷⁵ FALLEIROS 2006, p.20.

²⁷⁶ SIQUEIRA 1970, p.140.

A interação que ocorre nestes desafios é improvisada em essência porque está sujeita às circunstâncias, que demandam dos músicos o domínio daquele senso de oportunidade²⁷⁷ que se deve ter tanto em uma conversa verbal quanto em uma conversa musical. Estes desafios acabaram, portanto, tornando-se parte da cultura do choro, dos seus modos-de-fazer musicais e foram eternizados em composições com títulos como “*Caiu não disse!*” e “*Não caio n'outra*”²⁷⁸. Vemos assim, que

[...] A improvisação no choro nunca esteve dissociada da vontade do intérprete em mostrar suas habilidades instrumentais através do virtuosismo, em uma espécie de competição interna. Esta prática é uma forma de demonstração de poder num jogo de prestígio entre os próprios músicos. [...]

Mas, devemos lembrar que, apesar de tudo, ainda reinava abnegação e camaradagem²⁸⁰ nestes desafios que, por sua vez, são uma evidência de que o choro estava, já naquela época, tornando-se um gênero de música para ser apreciada e não apenas para ser dançada. Batista Siqueira²⁸¹ nos diz que, ao escrever ou improvisar suas polcas, Callado “*tinha a mente voltada para as atividades de seu grupo e das possibilidades de seu instrumento*” [a flauta] e que a harmonia “*era um complemento, nunca a finalidade objetiva*”. Por isso, inclusive, elas nem sempre eram registradas.

O hábito de tocar de ouvido e de memória no choro, portanto, relaciona-se tanto com a interpretação improvisada dos solistas, quanto com a capacidade dos acompanhadores de intuir a harmonia de uma melodia pouco antes desconhecida. Estes são modos-de-fazer importantes do choro tradicional, que devem ser considerados em uma abordagem etnopedagógica da improvisação. Pedro Paes também chegou à experimentar esta inclusão de modos-de-fazer tradicionais quando fora professor de um curso de improvisação musical oferecido na Escola Portátil nos anos 2009 e 2010.

Pedro Paes (00:52:00) [...] A gente começou com uma proposta de aula em que pudesse criar e estimular [nos alunos] o hábito de transcrever melodias e, num segundo momento, improvisações, melodias improvisadas. Mas a maior parte dos alunos não tinha ainda a experiência necessária pra tornar isso um hábito [...] [mas] É difícil você dissociar o aprendizado musical do ato de ouvir música [...] Tínhamos também exercícios de reflexo de reação entre o que se escuta e o que se toca, e esse era um outro aspecto que exigia uma bagagem técnica que os alunos também não tinham, de tocar uma frase e ele [o aluno] repetir. [...] no fundo é como a gente aprende a falar também: por imitação [...]

²⁷⁷ SALEK 1999, p.25.

²⁷⁸ SIQUEIRA 1970, p.139.

²⁷⁹ FALLEIROS 2006, p.55.

²⁸⁰ SIQUEIRA 1970, p.139-140.

²⁸¹ Ibidem, p.112.

Quando Pedro Paes associa o aprendizado da improvisação no choro ao aprendizado da linguagem falada, como (por se darem ambas através da imitação), isto o remete à uma outra história protagonizada pelo clarinetista Nailor Azevedo. Segundo Paes, houve uma época em que Nailor morava com outros músicos numa república no baixo do Bixiga, em São Paulo. Eles tocavam o dia inteiro e estudavam improvisação buscando

Pedro Paes (01:06:40) [...] desenvolver o "músculo auditivo", o reflexo, de identificação e manipulação da informação musical [...] tocar uma frase pro outro imitar, aumentando gradativamente a complexidade [...] responder meio tom acima [...], uma sétima menor acima [...] no andamento. [...] com o tempo tudo isso deixa de ser dificuldade. A frase musical é percebida [...] e digitada no instrumento independente da tonalidade, porque ela já está processada [...]

Desta maneira, Paes acredita que Nailor Azevedo teria desenvolvido uma conexão entre a sua percepção auditiva e sua técnica do instrumento, e esta conexão lhe deu a desenvoltura que ele tem hoje para improvisar. Ciente deste processo e dos “resultados” [refletidos no talento de Nailor], Paes trouxe estes modos-de-fazer, como sugeriu Sandroni²⁸², para desenvolver os exercícios do curso de improvisação. Mas os alunos precisariam já ter desenvolvido estas qualidades até certo ponto, como uma espécie de pré-requisito, para que esta proposta de agregar modos-de-fazer populares, fosse mais viável na prática em uma sala de aula [cheia de alunos].

Pedro Paes (por e-mail): [...] eu era o professor, mas foi uma ideia sugerida pelo professor Nailson Simões em reunião didática, também a partir de uma demanda dos alunos mais avançados (nenhum dos quais acabou cursando). A proposta de focar o trabalho em torno de conhecimento do repertório de choro (gêneros e evolução da linguagem através da história), transcrição e percepção foi discutida em reunião com os demais professores que concordaram com esta abordagem, embora alguns fossem da opinião de que improvisação não se ensina. O impacto na comunidade da EPM foi pequeno, poucos alunos puderam de fato aproveitar a oportunidade, e ainda não há planos pra retomar o curso, principalmente pela necessidade de atender a demanda do número crescente de alunos iniciantes na escola. [...]

Com um número crescente de alunos iniciantes, a demanda por estas aulas práticas de improvisação [que exigem uma bagagem considerável de técnica no instrumento e, principalmente, de percepção auditiva] diminuiu a ponto de não haverem previsões para retomar esse curso. Além das necessidades logísticas da EPM [que precisa fazer uso de partituras para coordenar uma grande quantidade de alunos], há hoje em dia uma facilidade muito maior de “acesso a álbuns, partituras, métodos” [em muito graças à Internet], e por isso,

Pedro Paes (00:54:30) [...] a pessoa [aluno(a)] não se dá o trabalho de tirar uma música de ouvido porque ela pode ao clique de um mouse baixar a partitura [...] que raramente traduz a verdade musical. [...]

²⁸² SANDRONI 2000, p.26.

Tudo isso pode ter levado essa geração de alunos à um processo de dependência da partitura que, por fim, estaria dificultando indiretamente o desenvolvimento da habilidade de improvisar no choro. Ao mesmo tempo em que a institucionalização do ensino do choro possibilitou que a EPM administrasse um grande número de alunos, isto também teria gerado uma necessidade do uso de partituras e, ao confiar na escrita para trazer a música à sua lembrança, os músicos que tocam lendo deixam de exercitar sua memória – como teria notado o Rei Thamus, do Fedro de Platão.

[...] quando o músico toca uma melodia, ele está ativando estes três componentes da memória, usando a sua técnica (procedimento) para acionar o instrumento, usando seu conhecimento de intervalos e ritmos (semântico) para criar a melodia, e suas lembranças pessoais (episódico) que estão inseridas na maneira de tocar (lembranças da primeira vez que a ouviu, ou da última). [...]²⁸³

Ao contrario disso, com o hábito de tocar lendo, o músico acostuma-se a seguir uma pré-determinação [neste caso “escrita”] e isso inibe a “conversa musical” [improvisada] que deve haver em uma boa roda de choro, segundo Jullian Scheffer²⁸⁴. Por outro lado, segundo Davidson²⁸⁵ o “tocar de cor aumenta a comunicabilidade entre músico e audiência, influenciando positivamente a percepção da expressão musical”, tanto pelo público quanto pelos outros músicos da roda.

Eric Murray (00:00:20): [...] I think the goal of most people that wanna play choro is to play with other people, right? And so there are certain protocols that need to be met [...]. [for example] I think that, in many people’s minds that have spent hours, and hours, and hours, playing and trying to learn this music, they see someone with sheet music and I think [...] they look down on this [...]²⁸⁶

Evandro Archanjo (00:27:20): [...] [ler partitura na roda] faz a gente até passar vergonha na hora de tocar né, porque dá impressão de que você não estudou [...]

Novamente, chegamos ao propósito de comunicação que, como vemos, parece reinar na performance de chorões em uma roda de choro. Mas, como de fato ocorre essa comunicação em uma roda? Em que ela implica? Num dos primeiros capítulos deste trabalho, onde falamos sobre a influência do instrumento no improviso dos chorão que o toca, mencionamos, pela primeira vez, este propósito de comunicação na baixaria do violão de 7 cordas que, quando atinge

²⁸³ FALLEIROS 2006, p.21.

²⁸⁴ SCHEFFER 2010, p.20

²⁸⁵ Davidson *apud* GALVÃO 2006, p.171.

²⁸⁶ Tradução nossa: [...] Eu acho que o propósito da maioria das pessoas que querem tocar choro é tocar com outras pessoas, certo? E então há certos protocolos que precisam ser cumpridos [...]. [por exemplo] Eu penso que, nas mentes das pessoas que passaram horas, e horas e horas, tocando e tentando aprender esta música, eles vêem alguém que usa partitura e acham [...] acham isso ruim [...]

intencionalmente o sétimo grau menor de uma acorde maior, está comunicando aos outros músicos qual será o próximo acorde ou, dependendo do momento em que isto ocorra, comunicar a tonalidade da próxima seção da peça, constituindo-se numa chamada ou virada²⁸⁷.

Até pela proximidade entre as linguagens de cada instrumento no choro, estes códigos encontrados na baixaria do 7 cordas são os mesmos encontrados nos contracantos típicos do sax tenor, e por extensão de vários outros instrumentos melódicos de uma roda. São os códigos comuns de que falava Falleiros²⁸⁸, os quais seriam necessários [como uma gramática] à comunicação de um repertório conhecido [um vocabulário]. Por isso uma roda de choro costuma ser um lugar aberto à diversos tipos de instrumentos, desde que o instrumentista por trás dele conheça sua linguagem e queira participar dessa conversa musical, como sugerem Amorim e Paes.

Pedro Amorim (00:09:30): [...] Existe uma linguagem né. Tem uma linguagem do jazz, tem uma linguagem do tango, tem uma linguagem do choro né. [...] Então você reconhece muitas coisas, tem muitas frases que se repetem eventualmente, né; tem muitas soluções que se repetem, porque isso faz parte de cada linguagem [...]

Pedro Paes (00:58:30): [...] as pessoas querem a galinha dos ovos de ouro, [...] não querem se dar o trabalho de aprender o assunto sobre o qual elas pretendem falar. Não sabem falar uma palavra e querem proferir um discurso [...] [porque] A gente tá, em geral, no ambiente onde essa música acontece informalmente, comungando dessa linguagem, numa consagração, juntos tentando estabelecer uma comunicação, uma conversa sobre aquele assunto [...]

4.2. A influência da metáfora da conversação nos processos de ensino e aprendizagem da improvisação no choro

Dando continuidade ao sub-capítulo introdutório “Metáforas e alegorias como fonte de conhecimento sobre a música”, trataremos agora da análise de como estas metáforas e alegorias sobre música e linguagem influenciam na compreensão [e conseqüentemente nos processos de ensino e aprendizagem] da improvisação musical no contexto do choro.

Segundo Nettl²⁸⁹, uma abordagem transculturalmente válida [*a cross-culturally valid approach*] para pesquisas sobre improvisação musical seria examinar a necessidade dos músicos de balancear o “tocar o que quiser” [“doing your own thing”] com o “seguir as regras” [sticking to the rules]. E em 1998, numa entrevista à Oséias Duarte e Paulo Bahia, o violonista Maurício Carrilho, um dos fundadores da Escola Portátil de Música, usou uma série de metáforas para descrever maneiras de se tocar choro que, ao que parece, referem-se à esse tipo de balanço.

²⁸⁷ CARNEIRO 2001, p.25-26.

²⁸⁸ FALLEIROS 2006 p.55.

²⁸⁹ NETTL *et. al.* 1998, p.16.

Maurício Carrilho: [...] Nos Estados Unidos, quando os jazzistas foram para dentro das universidades, os músicos começaram a copiar seus improvisos e arranjos. O resultado foi transformado em material de estudo. Lá eles ensinam arranjo, por exemplo, em cima da obra de Duke Ellington. Estuda-se improvisação analisando os improvisos dos grandes mestres. O choro não chegou a esse nível. A gente adquire seu vocabulário de ouvido, memoriza frases e usa no improviso, cada um de um jeito. Mas a improvisação do choro é tão livre quanto a do jazz. O Hermeto entorta bastante, faz loucuras; o Tom Jobim fazia um choro mais comportado; o Armandinho coloca um sotaque meio pop. E todos estão tocando choro. Um dia vai nascer alguém que irá além de tudo que já se fez. Não tem nenhuma proibição, balizamento, regras. Só tem que dar o sabor do choro. Para não deformar, tem que guardar a alma, conhecer sua cultura, dominar a tradição, senão vira outra coisa. [...] ²⁹⁰

No fundo, estas metáforas e comparações servem, à tradição oral, como os componentes lúdicos da transmissão de um conhecimento relacionado à habilidade de improvisar no choro. Então, procuramos saber dos chorões o que significaria, na prática, “guardar sua alma, conhecer sua cultura, dominar a tradição”? Em seu depoimento, Pedro Paes interpreta esta fala de Maurício Carrilho através de analogias entre o aprendizado de um idioma e o aprendizado de um gênero musical. Vejamos:

Pedro Paes (00:47:20): [...] eu gosto de comparar [a improvisação] com a linguagem falada [...] você pode se aprofundar e passar anos estudando inglês, [mas só] vai falar bem se você tiver o som da língua no ouvido e oportunidades de trabalho [...] ou de convivência com pessoas que falam inglês, [...] [talvez] a ponto até de falar sem sotaque [...]. E eu acho que a mesma coisa pode acontecer na música. Então, eu acho que é a isso que ele [Maurício Carrilho] se refere, quando fala [...] que pra você preservar essa característica que é [do choro] você precisa se formar um músico de choro, prestar uma determinada carga horária de serviços à essa música que te habilite à estar à vontade com essa linguagem. [...], como existe o B-a-Ba de cada língua [...] a maneira de se construir uma frase em cada língua é diferente [...]

Além de evidenciar sua percepção da música como linguagem, toda esta alegoria que Pedro Paes constrói, para explicar o estudo da música em termos do estudo de um idioma, revela bastante de suas concepções sobre o aprendizado da improvisação musical. Podemos perceber também que Pedro Paes vislumbra não só a existência de uma “sintaxe musical”, mas também de uma sintaxe específica para o choro. Robert A. Cutietta²⁹¹ sugeriu, em 1996, “uma possível relação entre a aprendizagem musical e o aprendizado de línguas estrangeiras”. E segundo, María Tereza Celada,

[...] o processo de aprender uma língua estrangeira deve ser entendido como de assujeitamento, pois se trata da submissão de um sujeito às formas de dizer e à memória de sentidos que ela produz; [...] esse processo implica que essa outra língua e os saberes que ela pode supor entrarão em relações (de captura ou identificação, de resistência, de

²⁹⁰ Maurício Carrilho *in*: DUARTE e BAIA 1998.

²⁹¹ Cutietta *apud* ILARI 2005, p.6.

confronto) com a malha de uma subjetividade já inscrita em determinadas filiações de sentido [...], [podendo até mesmo] afetar aspectos de uma identidade. [...] Esse processo de subjetivação solicitará ao aprendiz que para ser sujeito dessa língua se assujeite a ela [...] ²⁹²

Assim, a partir do depoimento de Paes, podemos concluir que para um chorão aprender a tocar jazz sem o sotaque de músico brasileiro, por exemplo, este músico teria de se submeter não só às formas de se improvisar e de perceber a improvisação do jazz, mas também à memória de sentidos com a qual esta música interage. Isto significa que, além de aprender “como” se fala [se toca], o aprendiz deveria também saber “o que” se costuma falar [tocar] na cultura do jazz, seus assuntos, sua história, e não apenas seu vocabulário e sua gramática.

Pedro Paes (00:19:50) [...] As pessoas inclusive deixam de aprender repertório pra aprender o vocabulário de improvisação, o que pra mim é uma certa distorção do processo de aprendizagem de música, porque, em primeiro lugar, se você vai improvisar você deveria saber que assunto está se falando [...] os temas, as composições. E a partir desse processo, desse contato com o repertório, você teria assunto pra improvisar, ou criar seus discursos [...]

Veja que Decorar é justamente o que fazemos quando estamos aprendendo a falar. Ninguém aprende a falar compreendendo a fonologia ou a gramática do idioma. Após um longo processo baseado em tentativa e erro durante nossa infância, nós “decoramos” a forma correta de verbalizar o Be-a-bá e, depois de algum tempo, palavras e frases. Da mesma forma seria tão complicado aprender a improvisar no choro ou no jazz puramente a partir da compreensão de suas regras sistematizadas (como as relações escala-acorde, por exemplo), quanto aprender a falar um idioma a partir do estudo de sua gramática.

Tiago Ramos (00:26:30) [...] eu imagino que seja igual essa história mesmo (né?). A criança começa [a aprender a falar] por repetição: vai repetindo, repetindo, e chega uma hora que ela consegue criar suas próprias palavras, suas próprias frases [...]

Evandro Archanjo (01:08:14) [...] é igual aprender um idioma: você vai ouvindo e repetindo, ouvindo e repetindo. Quando a gente aprende a falar é a mesma coisa: a gente não sabe o que está falando, está só repetindo, até que um dia descobre como organizar as palavras que aprendeu pra se comunicar [...]

Neste sentido, as falas dos entrevistados nos sugerem que, para um músico alcançar musicalmente aquela fluência necessária para participar de um diálogo, ele deve aprender a improvisar ouvindo e repetindo, ou seja, “analisando os improvisos dos grandes mestres”, como havia dito Maurício Carrilho, e reproduzindo-os, em seguida, no instrumento. Desta maneira o

²⁹² CELADA 2008, p.149.

músico cria referências cognitivas para todos os intervalos, motivos e frases utilizados na melodia de cada tema que transcrever.

Eric Murray (00:40:00) [...] What makes choro choro? People need to learn that very well, and to do that you need to know the songs, you need to know the music [...] the more songs that you know the more you know about the language [...] just like with [speaking] language [...] I want to be able to think in jazz, think in choro, think in portuguese [in different ways]. And then when you can do that, when you can think that way, you improvise better, because you see that you improvise when you speak, cause you have to draw from your experience to say things in certain way (right?) [...] ²⁹³

Como os chorões tem sugerido, o repertório do choro [as músicas] são os assuntos da conversa musical, que ocorre na espontaneidade de uma roda de choro. Para participar desta conversa, portanto, o músico deve estar a par desses assuntos. Neste sentido, quanto maior o repertório decorado do chorão, mais material ele terá internalizado para compreender a lógica de uma determinada composição e, com isso, a sua linguagem. Na prática, quando um músico sabe tocar muitas músicas de um determinado gênero ou estilo ele acaba conhecendo uma gama de variações para cada passagem típica e pode assim escolher, no decorrer da performance, qual delas usar.

Pedro Amorim (00:15:00): [...] Por que que é difícil [improvisar]? Porque você tem que fazer um improviso que seja referente à música original; você tem que criar uma frase que tenha sentido musical (né?). E o que você precisa pra poder fazer isso? Você precisa conhecer muita música, você precisa ter um vocabulário muito grande [...]

Enfim, quando falam da improvisação musical ser uma espécie de comunicação, os chorões estão enfatizando a sociabilidade característica de uma roda de choro – assim como disseram os jazzistas entrevistados por de Monson a respeito da improvisação em uma *jam session*²⁹⁴. Vemos assim que esse discurso, cheio de metáforas e comparações entre a música e a linguagem verbal, é repleto de valores e significados que se relacionam direta e indiretamente com o ensino e à aprendizagem da habilidade de improvisar no choro. E é partir destes valores e significados que o ensino e a aprendizagem da habilidade de improvisar no choro podem ser formalizados com consciência etnopedagógica.

²⁹³ Tradução nossa: [...] O que faz do choro choro? As pessoas precisam aprender isso muito bem e pra isso você precisa saber as músicas, você precisa conhecer a música [...] quanto mais músicas você conhece mais você conhece sobre a linguagem [...] assim como a linguagem [falada] [...] eu quero ser apto a pensar em jazz, pensar em choro, pensar em português [de várias maneiras]. E então quando você consegue isso, quando você consegue pensar dessa forma, você improvisa melhor, porque você que você improvisa quando fala, porque você tem que elaborar a partir da sua experiência para dizer as coisas de uma determinada maneira [...]

²⁹⁴ MONSON 1998, p.97.

Epílogo e Conclusões Iniciais...

Como já era esperado, a fala dos músicos e estudiosos do choro revelou uma série de valores e significados fundamentais à compreensão das peculiaridades da improvisação praticada por chorões tradicionais. Nas Considerações Históricas, traçamos conexões entre sujeitos e fatos que deram origem a cultura do choro e vimos com isso que já havia improvisação no choro antes mesmo do jazz ter surgido nos Estados Unidos. Era, no entanto uma improvisação mais baseada em variações do tema e contracantos, tal como na música barroca, e pouco baseada na criação melódica livre sobre a harmonia (prática que hoje é mais comum na cultura do jazz).

A partir de entrevistas músicos e estudiosos do choro, vimos que esse tipo de “improviso barroco”, por assim dizer, é hábito dos chorões ainda nos dias de hoje, e está relacionado à habilidades, propósitos e caracteres sensivelmente diferentes daqueles que costumamos associar à improvisação jazzística. Mas, como vimos desde a introdução, a influência do jazz na improvisação do choro tem conquistado as gerações mais novas de chorões e, com isso, uma série de valores e significados inerentes à cultura do jazz, e aos seus processos de ensino e aprendizagem musical, têm também se misturado aos valores e significados do improviso barroco dos chorões.

Acontece que, como o jazz é por muitos considerado uma música de improviso [ou seja, feita para se improvisar], o modo com que jazzistas e estudiosos do jazz desenvolvem o estudo das suas práticas em improvisação acaba refletindo uma série de outros valores e significados (musicais e extramusicais) muito específicos de sua cultura. E alguns destes valores entram em choque quando um músico decide estudar esse tipo de improviso para aplicá-lo no choro tradicional. Por isso buscamos, com esta pesquisa, inferir quais seriam os propósitos [ou seja, os objetivos] e os meios [os modos-de-fazer] típicos do choro.

Embora, de maneira geral, os entrevistados tenham falado das mesmas coisas, às vezes quase com as mesmas palavras, nem todos os trechos traduziam a riqueza do conhecimento que carregavam após serem transcritos e seccionados por assuntos. Por isso (e também por uma questão de objetividade), apenas as falas mais representativas foram usadas para ilustrar as ideias articuladas nesta teoria. Estas falas foram então dispostas dialogicamente com a literatura de diversas áreas, para a construção de um conhecimento formal e contextualizado sobre a improvisação no choro.

A partir do segundo capítulo, começamos de fato a analisar o discurso dos chorões e, a partir dele, vimos como os instrumentos musicais influenciam o caráter do improviso, não só por suas especificidades mecânicas e organológicas, como também por sua função [ou propósito] em

uma performance de choro [em uma roda de choro]. Quanto à influência da organologia dos instrumentos, poderíamos dizer que uma improvisação [principalmente quando espontânea de fato] costuma ser desenvolvida sobre o que é tecnicamente mais orgânico [fácil] em cada instrumento. Quanto às funções [ou seja, tocar a melodia, o contraponto, o acompanhamento harmônico ou percussivo], elas dependeriam em muito das circunstâncias, não só de *quem* está presente, mas de quem sabe tocar o quê de cada música que o coletivo da roda decide executar. Com isso, pudemos distinguir diferentes tipos de improviso aos quais os entrevistados se referiam em cada uma de suas falas.

Ocelo Mendonça (2006), por exemplo, escreveu sobre os desafios interpretativos que um violoncelista encontra entre as práticas do choro e da improvisação; Josimar Carneiro (2001), sobre a baixaria do violão de sete cordas no choro, que é um improviso violonístico em âmbito melódico. Como a roda de choro costuma ser um lugar aberto a vários instrumentos, as possibilidades de pesquisas sobre a improvisação no choro sob a ótica de um determinado instrumento são tantas quanto os tipos de instrumentistas e estudiosos que se interessarem por esta linguagem.

Em seguida, vimos que o significado da improvisação no choro depende em muito do contexto e, com isso, dos propósitos para com esta improvisação. Numa roda de choro, o significado de improviso geralmente condiz com o da sua etimologia, pois é apresentada como um lugar onde os músicos se sentem mais à vontade para arriscar, experimentar, tocar com espontaneidade – o que nem sempre é possível num contexto de gravação em estúdio. No entanto, um improviso gravado ainda pode soar como improvisado porque a *não previsibilidade* sugerida pela etimologia de improvisação deve ser considerada também e principalmente em relação ao ouvinte e às suas expectativas. Por isso, a noção improvisação nem sempre está relacionada à percepção de uma melodia inteiramente nova, inédita.

No choro tradicional, o significado de improviso está, em geral, mais relacionado àquela “flexibilidade rítmico-melódica”²⁹⁵, que também pode quebrar a expectativa gerando essa sensação de algo novo, diferente do tema que é pré-estabelecido. Músicos e estudiosos do choro costumam referir-se a esse tipo de improviso como mais “próximo” da melodia do tema, de seus elementos. E esse conceito de proximidade foi usado, em geral, para distinguir as improvisações praticadas por chorões e jazzistas, o que nos levou ao terceiro capítulo, mais focado nas concepções do chorão a respeito desta distinção.

²⁹⁵ SALEK 1999, p.65.

Uma ressalva muito importante, porém, deve ser feita. Todo conhecimento exposto aqui sobre o jazz e a improvisação jazzística baseou-se nos conceitos [e eventuais pré-conceitos] que os chorões possuem em relação àquela cultura. No entanto, buscávamos justamente compreender a **concepção** dos chorões sobre sua improvisação, e independentemente da veracidade prática de suas observações sobre o jazz, elas nos ajudaram a “ajustar nosso foco” a partir de valores e significados mais condizentes com a cultura do chorão. Esta investigação mais conceitual, portanto, servirá de fundamento para pesquisas que se proponham analisar mais tecnicamente a improvisação praticada por músicos de choro.

A partir do seu discurso, pudemos compreender que a importância dada pelo chorão à composição seria um reflexo do apreço destes músicos pela tradição, em contrapartida ao improviso jazzístico [ou ao estereótipo comumente usado para defini-lo], que costuma ser transidiomático, ou seja, não subordinado a nenhum idioma em especial²⁹⁶. Esta característica implica na aceitação de múltiplas influências e seria reflexo de um desejo por renovação, que levou a improvisação à um novo patamar na cultura estadunidense. E como o gosto por essa liberdade criativa tem, mais ultimamente, encantado a juventude chorona, aquele outro improviso, mais tradicional, baseado em variações e mais próximo da melodia do tema, tem sido cada vez mais raro.

A metáfora da conversação, amplamente utilizada por chorões [como os que eu entrevistei] e jazzistas [como aqueles entrevistados por Ingrid Monson], costuma ser utilizada por músicos populares, em geral, com o propósito de ilustrar a interação comunicativa que ocorre de maneira espontânea em uma performance coletiva, e a sociabilidade na criação e no desenvolvimento das ideias musicais em jogo. Mas dessa metáfora da conversação podemos extrair pelo menos dois caracteres de improvisação: *improviso como diálogo* e *improviso como monólogo*. Explorando essas analogias, concluímos que estes tipos de improviso exigem capacidades sensivelmente diferentes, que podem levar à improvisações mais interativas ou mais introspectivas.

Por outro lado, o domínio da linguagem e do idioma é fundamental em ambos os caracteres. E neste sentido, os chorões falaram bastante sobre um bom improviso ser aquele que tem um *sentido*, tanto no que diz respeito ao **significado musical**, quanto no que diz respeito à **coesão** [ou seja, a ordem dos elementos] no discurso musical improvisado. Assim, ao dominar vasto repertório de um determinado gênero, o músico desenvolve um conhecimento prático da sintaxe desse “idioma musical”, um conhecimento de como os compositores desse gênero

²⁹⁶ VALENTE 2009, p.21-22.

costumam articular as ideias musicais para elaborar uma melodia que hoje compreendemos como sendo coesa.

Em prol do desenvolvimento de uma consciência pedagógica a respeito das peculiaridades da improvisação tradicional praticada por chorões, articulamos em um capítulo as falas relativas aos processos de aprendizagem da habilidade de improvisar como um chorão tradicional. Assim como o terceiro capítulo, sobre as distinções entre o choro e o jazz, o quarto capítulo também fala de coisas que, de alguma forma já foram abordadas direta e indiretamente em outros momentos da escrita. Contudo, apresentamos nele um olhar mais *focado* nos processos de aprendizagem da improvisação no choro, ou seja, nas questões que deram origem ao presente estudo.

Uma conclusão importantíssima a que chegamos foi a de que, dentre diversos modos-de-fazer tradicionais que deveriam ser considerados em um estudo especialmente voltado para a improvisação no choro, os hábitos de *aprender músicas de ouvido* e de *memorizá-las* seriam dois dos mais importantes para o desenvolvimento da habilidade de improvisar como um chorão tradicional. Isto porque, de acordo com a metáfora da conversação, improvisar chorísticamente seria como ter fluência nesse idioma, e esta fluência alcançamos apenas a partir de um estudo prático semelhante ao aprendizado da linguagem falada [baseado em *ouvir e repetir*].

Explorando ainda mais esta metáfora, podemos imaginar que o desenvolvimento da habilidade de improvisar em caráter de diálogo é anterior ao desenvolvimento da habilidade de improvisar em caráter de monólogo. No processo de aquisição de uma linguagem [seja ela verbal ou musical] a necessidade de *interação* é anterior ao acúmulo de conhecimento suficiente para a realização de um discurso, de um monólogo. Em resumo, isto significa que, para o ensino da improvisação tradicional do choro, seria mais eficiente, didática e pedagogicamente falando, que o estudo do improviso em caráter de diálogo [baseado em pergunta e resposta, contrapontos, etc.] fosse anterior ao estudo do improviso em caráter de monólogo [ou seja, solos improvisados].

Assim, chegamos à conclusão de que a maioria dos métodos de improvisação foca justamente o contrário, ao propor um estudo da improvisação voltado ao improviso em caráter de monólogo, ou seja, voltado à criação livre, mais baseada na harmonia e menos na melodia do tema. Sabendo-se disso, que sentido haveria em buscar o desenvolvimento da habilidade de improvisar como um chorão tradicional a partir do estudo da harmonia e das relações escala-acorde, como é de costume na maioria destes métodos?

Toda teoria articulada a partir das falas de músicos e estudiosos do choro de diversas gerações nos leva a crer que o ensino da improvisação musical talvez deva ser direcionado para um determinado idioma. Afinal, para chegar a algum lugar, pedagogicamente falando, é

necessário antes de tudo saber onde se quer chegar, que idioma queremos falar [ou tocar], pois para cada objetivo existem caminhos e maneiras de se percorrê-los diferentes. Assim como inglês e português, jazz e choro são como idiomas musicais e não se diferenciam apenas por seus vocabulários e suas gramáticas, mas também por maneiras sensivelmente diferentes de enxergar a vida e de se expressar sobre ela.

Neste estudo buscamos, enfim, promover reflexão e conscientização a respeito das origens e propósitos da improvisação no choro, como nos havia sugerido Carlos Almada (2006, p.4), além dos valores e significados que definem os modos-de-fazer improvisatórios do chorão. Em uma escola que abre as portas para a diversidade cultural, a imparcialidade seria uma postura desejável aos professores. E esta imparcialidade nós buscamos promover trazendo os pontos-de-vista dos chorões para que, somados aos de outros músicos e estudiosos do choro, pudessem nos revelar possíveis caminhos e/ou outras posturas e atitudes desejáveis à pedagogia da improvisação musical.

Referências Bibliográficas

ALBINO, C.; LIMA, S. R. A., C. *O percurso histórico da improvisação no ragtime e no choro*. Belo Horizonte : Per Musi, n.23, 2011, p.71-81.

ALMADA, Carlos. *A estrutura do choro*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.

ALMEIDA, Renato. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., Editores. 1926.

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo : 1808-1865: uma fase do passado musical do Rio de Janeiro à luz de novos documentos*. v.1. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro Ltda., 1967.

BARBEITAS, F. T. . Do Conservatório à Universidade: o novo currículo de graduação da Escola de Música da UFMG. *Revista da ABEM*, v. 7, p. 75-82. Porto Alegre, 2002.

BINDER, Fernando e CASTAGA, Paulo. Teoria musical no Brasil: 1734-1854. I SIMPÓSIO LATINOAMERICANO DE MUSICOLOGIA. Anais... Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p.198-217.

BLACKING, John. *How musical is men*. Londres: Faber & Faber, 1973

BONI, Valdete; QUARESMA, Silvia Jurema. Aprendendo a entrevistar: como fazer entrevistas em Ciências Sociais. *Em Tese : Revista Eletrônica dos Pós-Graduandos em Sociologia Política da UFSC* Vol. 2, nº 1 (3), janeiro-julho/2005, p. 68-80 .

BORGES NETO, J.. Música é linguagem?/Is Music a language?. In: 1o Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais. Anais ... Curitiba : Editora do Departamento de Artes da UFPR, 2005. v. 1. p. 2-16.

BOTELHO, Marcos. Sociedades musicais do centro-norte fluminense. 15o Congresso da ANPPOM. Anais... Rio de Janeiro, 2005. p.216-223.

BRAGA, José Maria Rendeiro Corrêa. *A arte do choro e a alma barroca: o caso de Abel Ferreira*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro : Conservatório Brasileiro de Música, 1998.

CARNEIRO, Josimar Machado Gomes. *A baixaria no choro*. Dissertação de mestrado. Orientadora: Carole Gubernikof. Rio de Janeiro : Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 2001.

CARRASQUEIRA, Maria José (Org.). *O melhor de Pixinguinha: melodias e cifras*. São Paulo : Irmãos Vitale, 1997.

CASTAGNA, Paulo. Música na América Portuguesa. In: MORAES, José Geraldo Vinci; SALIBA, Elias Thomé. *História e Música no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010. p.35-76.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Editora 34, 2005.

CELADA, Maria Tereza. O que quer, o que pode uma língua? *Revista Letras*, UFSM, v. 18, n. 2, jul./dez. 2008, p. 145–168.

CHEDIAK, Almir. *Harmonia & improvisação I: 70 músicas harmonizadas e analisadas*. Rio de Janeiro : Lumiar, 1986.

COOK, Nicholas. *Analysing Music Multimedia*. New York : Oxford University Press, 1998.

CÔRTEZ, Almir. *O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim*. Dissertação de Mestrado. Campinas : Universidade Estadual de Campinas, 2006.

DIAS, Odette Ernest. Mathieu-André Reichert: Um flautista belga na corte do Rio de Janeiro Brasília: Editora da UnB, 1990.

DUARTE, Ozeas; BAÍA, Paulo. Choro: continuidade e Renovação. Entrevista com Maurício Carrilho. In: *Revista Teoria e Debate*, no 37 - fevereiro/março/abril de 1998. Disponível em: <<http://www.fpabramo.org.br/o-que-fazemos/editora/teoria-e-debate/edicoes-anteriores/cultura-choro-continuidade-e-renovacao-entr>> .

ESTEVAM JÚNIOR, Osmário. *O trombone atrevido: Uma homenagem ao trombone popular brasileiro*. Publicação online. disponível em: <<http://tromboneatrevido.blogspot.com.br>>. 2011.

FALLEIROS, Manuel Silveira de. *Anatomia de um improvisador: o estilo de Nailor Azevedo*. Dissertação de Mestrado. Campinas : Universidade Estadual de Campinas, 2006.

FEICHAS, Heloísa Faria Braga. . *Aprendizados de música formal e informal na graduação brasileira*. 2006 (Palestra).

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio Século XXI Escolar: O minidicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira 2001.

GALVÃO, Afonso. *Cognição, Emoção e Expertise Musical* . Revista *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, Brasília : Universidade Católica de Brasília. Mai-Ago 2006, Vol. 22 n. 2, pp. 169-174 .

GEUS, José de. “Vou Vivendo” e aprendendo: a improvisação de Pixinguinha no regional de Benedito Lacerda . XVIII CONGRESSO DA ANPPOM. *Anais do...* - Salvador, 2008

GREIF, Elza Lancman. *Ensinar e aprender música: o Bandão no caso Escola Portátil de Música* . Dissertação de Mestrado. Tese de Doutorado em Música. Rio de Janeiro : Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 2007.

HIKIJ, Rose S. Gitirana. Possibilidades de uma audição da vida social. In: MARTINS, José de Souza; ECKERT, Cornélia; NOVAES, Sylvia Caiuby (orgs). *O imaginário eu poético nas Ciências Sociais*. Bauru: EDUSC, 2005.

HOLLER, Marcos. Os instrumentos musicais no processo de expulsão dos jesuítas do Brasil em 1759. Porto Alegre : Revista *Em Pauta*, vol.16, no27 - julho a dezembro de 2005. p.49-74.

ILARI, Beatriz. A música e o desenvolvimento da mente no início da vida: investigação, fatos e mitos. I Simpósio Internacional de Cognição e Artes Musicais (SIMCAM). *Anais do*, Curitiba, 2005, p. 54-62.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. 3a

edição, Porto Alegre : Editora Movimento, 1982.

KIEFER, Bruno. *Música e dança popular: sua influência na música erudita*. 3ª Ed. Porto Alegre: Movimento, 1990.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. *Metáforas da vida cotidiana*. M. S. Zanotto, Coord. e Trad.). Campinas, SP: Educ. 2002 (Original publicado em 1980).

LARA FILHO, I. G.; SILVA, G. T. da; FREIRE, R. D. Análise do contexto da Roda de Choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking . *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.148-161.

LAVE, Jean; WENGER, Etienne. *Situated Learning: Legitimate Peripheral Participation*. New York: Cambridge University Press, 1991.

MACHADO, Cacá. Batuque: mediadores culturais do final do século XIX. In: MORAES, J.G.V.de; e SALIBA,E.T.(orgs.). *História e Música no Brasil*. São Paulo:Alameda, 2010.

MAGALHÃES, Caldi. *Contracantos de Pixinguinha: contribuições históricas e analíticas para a caracterização do estilo*. Dissertação de Mestrado Rio de Janeiro : Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2000.

MAYRING, Philipp. *Einführung in die qualitative Sozialforschung: Eine Anleitung zu qualitativem Denken* [Introdução à pesquisa social qualitativa: um guia para o pensamento qualitativo]. 5ª ed., Weinheim: Beltz, 2002. Disponível em: <<http://www.cin.ufpe.br/~pcart/metodologia/pos/Mayring043.pdf>>

MARCONDES, Danilo. Desfazendo mitos sobre a pragmática. *Revista ALCEU – PUC-RJ*, v.1, n.1, jul/dez 2000, p.38-46.

MARCONDES, Marcos. *Enciclopédia da música brasileira*. São Paulo: Art Editora: Publifolha, 2000.

MELLO, Marcelo S. F.. Reflexões sobre Lingüística e cognição musical. Dissertação de

Mestrado – IEL/UNICAMP, 2003.

MENDONÇA, Ocelo. *O violoncelo entre o choro e a improvisação: novos desafios interpretativos na prática do instrumentista em formação tradicional*. Dissertação de Mestrado. Orientador: Nailson Simões. Rio de Janeiro : Universidade Federal do Estado no Rio de Janeiro, 2006.

MONSON, Ingrid. *Saying Something*. Chicago : University of Chicago Press, 1996.

MONTEIRO, Maurício. *A construção do gosto. Música e Sociedade na Corte do Rio de Janeiro (1808-1821)*. São Paulo: Ateliê Cultural, 2008.

NETTL, Bruno et al. “Improvisation”. In: SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London : Macmillan, 2000.

NETTL, Bruno; RUSSELL, Melinda (Eds.). *In the course of improvisation: studies in the world of musical improvisation*. Chicago : University of Chicago Press, 1998.

NOGUEIRA, Marcos V. C. . Semântica do entendimento musical: o viés comunicacional. In: XVI Congresso da ANPPOM, 2006, Brasília. *Anais do XVI Congresso da ANPPOM*. Brasília, 2006. v. 1. p. 868-872.

PELLEGRINI, Remo Tarazona. *Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro*. Dissertação de Mestrado – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

PEREIRA, Roberto. *A formação do balé brasileiro: nacionalismo e estilização*. Rio de Janeiro : Editora FGV, 2003.

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

PIETRO, José Ricardo. A escola portátil de brasilidade. *Jornal Online A nova democracia*, Ano VI, nº 37, outubro de 2007.

PINTO, Alexandre Golçalves (o Animal). O choro: reminiscências dos chorões antigos. Rio de Janeiro, 1936.

RISSE, Mercedes Sanfelice. A recorrência da informação como fator de coesão no diálogo. In: Revista de Lingüística, V. 34, UNESP. São Paulo: Alfa, 1990. p.75-84

SÁ, Paulo Henrique Loureiro de. *Receita de choro ao molho de bandolim: uma reflexão acerca do choro e sua forma de criação*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro : Conservatório Brasileiro de Música, 1999.

SALEK, Eliane. *A Flexibilidade Rítmico-Melódica na Interpretação do Choro*. Dissertação de Mestrado. Orientador: Samuel Araújo. Rio de Janeiro : Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 1999.

SANDRONI, Carlos. Uma roda de choro concentrada: reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas. Belém, IX Encontro anual da ABEM. Anais... , 2000, p. 19-26.

_____. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro : Ed.UFRJ. 2001.

SCARABELLOT, André Luis. *Música Brasileira e Jazz - O Outro Lado da História*. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/30666189/Musica-brasileira-e-jazz---O-outro-lado-da-historia-Entrevistas-com-musicos-jazzistas>>. Acesso em 21/03/2011.

SCHEFFER, Julian. *Roda de Choro: a musical conversation*. Submitted in partial fulfillment of the requirements for the Degree of Honours of Music Performance. Melbourne : University of Melbourne, 2010.

SÈVE, Mário. *Vocabulário do Choro: Estudos e Composições*. 3. ed. Rio de Janeiro: Lumiar, 1999.

SIQUEIRA, Baptista. *Ernesto Nazareth na música brasileira*. Ensaio histórico-científico. Rio de Janeiro, 1967.

_____. *Três vultos da música brasileira: Mesquita, Callado e Anacleto*. Rio de Janeiro: Sociedade Cultural e Artística Uirapuru, 1970.

SMALL, Christopher. *Musiking: The Meanings of Performance and Listening*. Hanover, N.H.: University Press of New England, 1998.

SZYMANSKI, H. ; ALMEIDA, Laurinda Ramalho de ; PRANDINI, R. . A Entrevista na Pesquisa em Educação: a prática reflexiva. Brasília: Liber Livros, 2004.

TABORDA, Marcia Ermelindo. As abordagens estilísticas no choro brasileiro (1902-1950). *História Actual On-Line*, v. 23, p. 137-146, 2010. Disponível em: <<http://www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/haol/article/viewArticle/504>>; acessado em 26/11/2011.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. *Matrizes: Música Popular no início do século XIX no Rio de Janeiro*. Austin (Texas) : University of Texas Press, 2008 (working paper). Disponível em: <<http://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/4098>>

VALENTE, Paula Veneziano. *Horizontalidade e verticalidade: dois modelos de improvisação no choro brasileiro*. Dissertação de Mestrado. São Paulo : Universidade de São Paulo, 2009.

VERZONI, Marcelo Oliveira. *Os Primórdios do “Choro” no Rio de Janeiro*. Tese de doutorado. Orientador: Prof. Dr. Nailson Simões. Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNI-RIO, Rio de Janeiro, 2000.