

A improvisação no choro História e reflexão

por Paula Veneziano Valente

RESUMO

Este artigo tem como tema principal a improvisação no choro, importante gênero da música brasileira. Primeiramente apresentamos um breve panorama deste procedimento, assinalando as divergências a respeito da questão expressadas nas afirmações dos estudiosos do tema. Outro assunto observado é o ambiente descontraído do choro e a liberdade de interpretação dos músicos, assim como a tradição oral, a essência da transmissão da memória do choro. A seguir ressaltamos a importante questão da prática dos músicos tocarem “de ouvido”, o impasse dessa liberdade dentro dos estúdios de gravação e a indústria fonográfica como agente limitador dessa liberdade. No final do artigo abordamos o termo conhecido pelo nome de “baixaria” - procedimento utilizado desde as origens do choro - como importante influência na caracterização do gênero e na improvisação. Nosso objetivo é esclarecer o aspecto histórico da improvisação no choro para que este possa ser utilizado pelos músicos/improvisadores com maior clareza e entendimento. Concluímos que o choro sempre se valeu do improviso em graus variados e em funções específicas.

Palavras-chave *Improvisação, Música Popular Brasileira, Choro*

ABSTRACT

The main theme of this article is improvisation in “choro”, an important genre of Brazilian music. At first we present a brief overview of this procedure, pointing out the different opinions about the issue as expressed by specialists in the theme. Another subject noted is the relaxed atmosphere where the “choro” is performed and the freedom of interpretation of the musicians, like the oral tradition the essence of memory transmission of the “choro”. Below we highlight the important issue of the practice of the musicians that play “by ear”, the impasse of this freedom in the recording studios and the music industry as a limiting agent of this freedom. Also the article deals with the term known as “baixaria” - a procedure that has been used since the origins of the “choro” - which plays an important role in characterizing the genre and its improvisation. Our aim is to clarify the historical aspect of improvisation in the “choro” so that this procedure may be used more skilfully by musicians / improvisers. Finally, the “choro” is concluded to have always availed itself of the improvisation in varying degrees and in specific roles.

Keywords *Improvisation, Brazilian Popular Music, “Choro”*

A improvisação no choro – história e reflexão

Este artigo surgiu primeiramente de reflexões a respeito do aspecto criatividade dentro do gênero musical denominado choro, dos elementos essenciais envolvidos em sua improvisação e das influências que o caracterizaram.

A improvisação sempre existiu na música brasileira em várias épocas e estilos, sempre com variações, tanto no que se refere ao grau de liberdade quanto à importância destas improvisações dentro do contexto geral da obra. Apesar de ser um procedimento importante dentro da criação musical brasileira, ainda é pouco considerado pela musicologia nacional. Por serem relativamente recentes os estudos nesta área, existem poucas obras referentes a ele. Grande parte do material didático que temos disponível para o estudo da improvisação se refere à música americana, mais especificamente ao jazz, sendo poucos os livros dedicados à música brasileira¹. O mercado americano de livros didáticos que se voltam para a improvisação é vasto, provavelmente este deva ser um dos motivos da grande influência da improvisação jazzística dentro da música brasileira. Tendo em vista essa insuficiência de pesquisas e materiais de estudo, aqueles que queiram se aprimorar na linguagem do choro e na improvisação, voltam-se necessariamente aos discos ou aos próprios músicos para construir seu aprendizado.

A maioria dos pesquisadores em música popular concorda que o choro pode ser considerado a primeira música urbana tipicamente brasileira. A época provável para o nascimento do choro situa-se entre o último quartel do século XIX e o primeiro do século XX, data que varia dependendo do autor.

Weffort (2002) afirma que grande parte da historiografia da música popular referente a esta época é composta de obras com poucos dados concretos, a bibliografia disponível se limita a representações da memória com dados em regra geral escassos e a maior parte dos textos são expressões de opinião, testemunhos, ou relatos sobre testemunhos, não baseados em fontes primárias.

A produção historiográfica a respeito do choro só se apresenta muito tempo depois do seu surgimento. *Choro - Reminiscências dos Chorões Antigos* de Alexandre Gonçalves Pinto (1978) é um livro composto por mais de 300 pequenas biografias e notícias sobre músicos e compositores, tanto profissionais quanto amadores, desde 1870 até aproximadamente 1920. Esta obra é considerada a primeira importante referência do gênero e foi editada muito tempo depois dos fatos que procura abordar. Segundo Tinhorão (1997, p.111) um dos motivos da importância deste livro é que revela a condição social dos chorões. Eles eram funcionários públicos, soldados de polícia, feitores de obras, empregados do comércio e burocratas. Considera-se que os primeiros grupos de choro eram formados por integrantes das bandas de corporação, que saíam a tocar nas festas de igreja como também de pequenos conjuntos formados por conhecidos de bairro ou colegas de repartição que se apresentavam em festas particulares. Os melhores músicos do início do

¹ Um dos poucos livros sobre improvisação no choro é o *Dicionário do Choro de Mário Seve*, e mais recentemente Carlos Almada lançou *A estrutura do choro: com aplicações na improvisação* (2006).

A improvisação no choro – história e reflexão

século fizeram fama nessas festas onde corria “de boca a boca” a notícia de seu virtuosismo até firmar-se o seu conceito de grandes instrumentistas.

Os estudos analíticos referentes à música popular são recentes, principalmente quando se trata de improvisação, acreditamos que isto se deva ao fato de que um dos principais recursos utilizado em pesquisas na área musical esteja concentrado essencialmente na análise da partitura escrita, e dentro do universo da música popular podemos observar que esta não possui o mesmo valor que na música erudita.

Para compreendermos essa questão, observamos que sempre foi uma prática comum do choro executar as músicas de cor. Isso de maneira alguma significa que esses músicos não sabiam ler partituras, a grande maioria deles vinha de bandas militares, ambiente em que era necessária a leitura musical. O que as gravações nos revelam é que nessa prática de execução sempre existiu grande liberdade na hora da interpretação: as músicas nunca eram tocadas da mesma maneira, ora se modificam as melodias (floreios, apojaturas, mordentes, etc), ora os ritmos (atrasando ou adiantando), ou as articulações (ligados, *staccatos*). Isto nos faz concluir que na música popular a partitura funciona como uma espécie de ponto de partida, e o músico possui certo grau de liberdade no momento da sua performance. Sobre essa liberdade de interpretação, Fabris (2006, p.26) assinala:

Esta constatação também reforça a idéia de que, diferentemente do que ocorre na música erudita, a música popular permite uma aproximação muito maior entre o processo criativo e o processo de interpretação, diminuindo a distância entre o compositor e o intérprete. O texto notado em forma de partitura pelo compositor popular prevê e deixa espaços que serão preenchidos pelas singularidades, cultura e desejos musicais do intérprete, ao mesmo tempo em que as suas práticas de performance, intrínsecas ao processo de transmissão oral do conhecimento musical nos gêneros populares, inspiram a escrita de seus compositores.

Nosso estudo sobre a improvisação no choro tem início no começo do século XX, época em que surgiram as primeiras gravações, estas são essenciais como fontes deste trabalho. Qualquer tentativa de pesquisa nessa área antes desta data teria que lidar com as dificuldades relacionadas à carência de registros e documentos. Apesar das gravações serem consideradas retratos fiéis da sonoridade das músicas da época, sempre devemos analisar com cautela, uma vez que elas apresentam restrições sonoras. As técnicas de gravação desta época eram bastante limitadas. Uma dessas limitações é que não havia boa captação dos sons graves, o que dificultava a escuta da linha do baixo. Outro sério problema era o espaço físico das salas onde eram realizadas as gravações que não comportavam grandes formações; além disso, os precários equipamentos de gravação pioravam ainda mais este cenário².

2 O estúdio da Casa Edison era localizado nos fundos de uma loja da rua do Ouvidor 105, com aproximadamente 5m. de largura por menos do dobro de comprimento, e não permitia mais do que 8 a 12 figuras.(Francheschi, p.118)

A improvisação no choro – história e reflexão

Além da falta de recursos técnicos, devemos considerar que o custo da gravação era muito alto, o que afetava e muito a escolha do material a ser gravado. Podemos acreditar que improvisações, mesmo que existissem, não eram convenientes para serem gravadas, pois as gravações se estenderiam e se tornariam caras.

Weffort ratifica afirmando que a coleção de registros disponibilizados reflete critérios de escolha onde entram fatores de ordem comercial, técnica e estética. Francheschi (2002, p.118) observa que nos primeiros exemplos de gravação da fase mecânica havia uma preferência por instrumentos de sopro e cordas no lugar do piano que passou a ser considerado um instrumento inadequado pela limitada faixa de registro de frequência na gravação. A sonoridade da gravação dos metais era de melhor qualidade do que a dos cantores acompanhados por piano, flautas, violão e cavaquinho. Nesta época o Rio de Janeiro possuía o maior e mais numeroso conjunto de bandas militares do Brasil, e a mais importante foi sem dúvida a do Corpo de Bombeiros.

A Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro foi a primeira a ter registro em disco e nestas gravações ouvimos sempre a versão reduzida do grupo, já que a formação completa não caberia no estúdio da Casa Edison. Estes registros são documentos sonoros importantes e imprimem um retrato da música brasileira do início do século XX.

Tinhorão (1976, p.99) comenta que o aparecimento desta instituição coincide com o advento das gravações em disco, e isto permitiu que esses grupamentos musicais (bandas militares) com predominância de instrumentos de sopro dessem a sua contribuição definitiva à música popular, através das gravações dos mais diferentes gêneros criados ou nacionalizados pela ação dos conjuntos de choro durante a segunda metade do século XIX.

Notamos muitas divergências a respeito da improvisação no choro; alguns autores entendem que ela é um procedimento inerente à linguagem deste gênero, enquanto outros defendem que não é um elemento essencial.

Como não existiam gravações até 1902, é muito difícil avaliar como se desenvolvia a improvisação nessa época inicial, pois todos dados que temos são sempre controversos. Podemos encontrar na obra *A Casa Edison e seu Tempo* (2002), um importante material de estudo e análise sobre o período que vai desde 1902, com as gravações da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro, até os clássicos Carinhoso e Lamentos gravados em 1941 com Pixinguinha e seu conjunto. Quando ouvimos estes registros raramente observamos improvisações, e quanto a essa complexa questão encontramos diversas opiniões. No prefácio do livro de Henrique Cazes: *Choro, do quintal ao municipal* (1998) Hermano Vianna ressalta que até as primeiras décadas do século XX, o improvisado era um elemento inexistente na totalidade das gravações de choro. Nesta mesma obra (1998, p.45) o próprio autor escreve:

A improvisação no choro – história e reflexão

Uma audição atenta das gravações de choro da fase mecânica surpreende por aspectos como a quase total falta de improvisação. Muitas vezes a mesma parte de uma música é repetida quatro ou cinco vezes sem nenhuma alteração. Só dá para sentir o calor da improvisação quando toca o Pixinguinha, com ele tudo é mais vivo, mais alegre, mais rítmico.

Esta mesma visão é compartilhada por Franceschi (2002, p.138), quando afirma que:

O que se escreveu, mitificando a criatividade de interpretação do choro, não está registrado nas gravações, nem da primeira e nem de boa parte da segunda década do século XX. Talvez razões comerciais não permitissem arriscar as ceras com possíveis erros ou com questionamentos nas execuções; ou, até mesmo, por disciplina, os músicos fossem obrigados a executar o que estava na pauta, sem se permitirem qualquer improviso. O que está gravado, salvo raras exceções, é repetitivo e sem nenhuma criatividade de interpretação, apesar de sua indiscutível qualidade musical. As primeiras manifestações de que algo novo estava ocorrendo, em interpretação, foram dadas pelo Choro Carioca, em 1914. Mas só em 1919, nas primeiras gravações individuais de Pixinguinha é que vemos despontar o que sempre se louvou como interpretação criativa do choro, desde as últimas décadas do séc. XIX e nas duas primeiras do século XX, mas que em disco ninguém ouvira.

Contraopondo-se aos autores supracitados, alguns consideram que o choro é um gênero essencialmente de improvisação, como por exemplo, esta citação no livro de Cazes:

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

Numa opinião que fica entre as duas vertentes citadas sobre improvisação no choro, Fabris (2006, p.13) ressalta sua existência, porém com limites:

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

Essa diversidade de opiniões não se limita aos estudiosos, teóricos e todos que escreveram sobre música popular. Os próprios músicos não revelavam muita clareza sobre o assunto. Em um depoimento a Caldi (2001), Dino Sete Cordas ³, músico que

³ Horondino José da Silva, conhecido como Dino 7 Cordas, (Rio de Janeiro, 5 de maio de 1918 – Rio de Janeiro, 27 de maio de 2006) foi um violonista brasileiro reconhecido como maior influência do violão de 7 cordas, instrumento musical no qual desenvolveu sua linguagem e técnica. Foi também um dos maiores instrumentistas de choro.

A improvisação no choro – história e reflexão

participou das célebres gravações de Pixinguinha com Benedito Lacerda, afirmou que não havia partes escritas nas seções das gravações, era tudo improvisado. Já Pixinguinha tinha outro conceito do significado de improvisação, e em depoimento ao MIS⁴, defendeu que seu conjunto era ensaiado e não tocava na base do improvisado, o que nos leva a deduzir que a expressão “de improvisado” para ele significava “sem ensaio”.

Acreditamos que a falta de improvisação encontrada nas gravações não era necessariamente o que acontecia nas rodas de choro. Talvez seja precipitado afirmar que o choro era tocado da mesma maneira nos dois lugares, uma vez que nas rodas existia mais liberdade e não havia o limite do tempo dos estúdios de gravação; além disso, a descontração do ambiente - geralmente familiar e aberto tanto a amadores quanto a profissionais favorecia a improvisação. Paulo Loureiro de Sá (1999, p.62) cita um exemplo que se enquadra nessa questão. Em diferentes gravações de “Noites Cariocas”, Jacob do Bandolim interpreta de duas maneiras distintas; na primeira em 1993, realizada informalmente em sua casa numa roda de choro ele improvisa diversas vezes, já na outra de 1994, em estúdio, praticamente nenhuma. Isso reforça a hipótese de haver diferenças na forma de interpretação do choro dependendo do ambiente em que é executado.

Sobre este assunto, Weffort (2002, p.24) argumenta:

A sugestão, baseada na ausência de situações de improviso assinalada por H. Cazes na sua observação dos primeiros registros discográficos, aponta para dois problemas que merecem ponderação. Em primeiro lugar, o da delimitação do conceito de «improvisação»; em segundo lugar, o de saber se a «inexistência da improvisação» nas gravações discográficas permite a extensão dessa constatação às rodas de Choro, isto é, saber se o choro realizado na roda pode ser aferido pelos mesmos parâmetros que o choro gravado. A constatação de uma correlação não autoriza, por si, o estabelecimento de uma relação causal.

Além da questão das diferenças quanto à liberdade de interpretação do músico de choro dependendo do lugar onde atuava, podemos observar outro importante parâmetro na comparação das performances destes instrumentistas: o público ao qual se dirigia. Tinhorão (1976, p.62) observa que a audiência definia mudanças na forma de execução das músicas, ou seja, quando a música era tocada em solenidades oficiais sua interpretação era diferente de quando tocada em bailes; isto fica evidente na análise das diferentes interpretações dos grupos de chorões:

Quando esses conjuntos de choro eram chamados a tocar em casas de família respeitáveis (embora modestas), as polcas, valsas e mazurcas ainda soavam com uma certa contenção, muito próximas da execução que tinham à vista das partituras, nos salões onde imperavam os pianos.

4 Série depoimentos: Pixinguinha. Rio de Janeiro, Museu da Imagem e do Som, 1997.

A improvisação no choro – história e reflexão

Se, porém, o mesmo grupo tocava em bailes de algum clube popular ou em casas de porta e janela da gente mais heterogênea da Cidade Nova, aí a interpretação tinha que ser diferente.

Concluimos que a existência ou não da improvisação no choro possui diversas causas, principalmente o local onde é executado e a audiência. Além disso, não podemos desconsiderar a falta de uma clara compreensão quanto à existência de graus de liberdade dentro da improvisação. Nas gravações observamos interpretações mais livres, ou seja, algumas pequenas mudanças no fraseado, articulação ou embelezamentos melódicos, ou seja, um pequeno grau de improvisação, muitas vezes avaliado de forma diferente dependendo do historiador/autor.

Outro aspecto a ser considerado e relacionado à improvisação é a importância da oralidade dentro do choro.

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.

O escritor Lima Barreto (1956, p.83), em um de seus romances descreve esta característica da seguinte maneira:

São mais apreciados os que tocam de “ouvido” e parece que eles põem nas ‘fiorituras’, trinados e mordentes, com que urdem as composições suas e dos outros, um pouco do imponderável, do vago, do instinto que há naquelas almas.

Quanto a essa prática, Alves (1995, p.6) escreve:

Um levantamento feito recentemente com inúmeros músicos de choro determina com clareza o perfil de seus instrumentistas: músicos com extrema sensibilidade, com ouvido privilegiado e que, na maioria dos casos, não tiveram interesse ou acesso à teoria musical. Esses músicos guardam “de ouvido” um repertório incontável; são os arquivos vivos da música brasileira.

Segundo Weffort (2002, p.27), 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”. A imitação através da audição de discos possibilitava ao aprendiz buscar possíveis soluções para a reprodução de determinados temas, pois até pouco tempo atrás, a audição era praticamente o único recurso utilizado para a aprendizagem; a expressão “tocar de ouvido”, que aponta para a capacidade auditiva do músico de choro, era algo de extrema importância para os músicos deste gênero.

A improvisação no choro – história e reflexão

O «tocar de ouvido» não é contrário à aprendizagem formal da música, embora muitos dos processos de ensino formal da música (sobretudo nos instrumentos de sopro) excluam ou limitem essa capacidade musical essencial que é a aplicação sistemática da memória na prática musical. Aquilo que muitas vezes é visto de forma quase pejorativa na aprendizagem formal - tocar de ouvido - corresponde a uma qualidade fundamental de qualquer músico e o músico de Choro faz uso costumeiro dessa qualidade. Acontece também que 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 - uma forma de pensamento intrinsecamente musical, que se irá revelar na capacidade de improvisação. É o entendimento musical que permite a antecipação do sentido de transformação do contexto harmônico. É o entendimento musical que permite a improvisação. Contrastando com a valorização do adestramento mecânico, característica mais presente na didática da chamada música erudita, no Choro, a música se exercita e se pratica de forma mais próxima à da linguagem.

Os músicos de choro aprendiam a “tocar de ouvido”, as músicas se apresentavam nas rodas, e cada músico dependendo do seu grau técnico ou criativo, modificava um pouco a melodia ou o acompanhamento, colocando suas contribuições individuais. Em alguns casos, quando estas alterações eram muito apreciadas, acabavam se fixando à música e, a partir daí, fazendo parte dela.

Sá (2000, p.69) observa:

No caso do choro não existe um improviso nascido de divagações, não se espera do músico chorão uma espécie de choro instantâneo, ele possui um referencial que será o seu limite. Os ornamentos são parte essencial do conteúdo improvisatório do choro. Isto quer dizer que a utilização de mordentes, glissandos, apogiaturas, grupetos, entre outros, se dá de forma imprevisível. E mais do que isto, estes ornamentos muitas vezes apresentam também um caráter diferente daquele observado na música erudita, pois fogem da precisão que a escrita musical pretende lhes conferir.

Nas gravações, podemos ouvir que tanto os acompanhantes quanto os solistas, dentro da sua linguagem possuíam certo grau de liberdade para modificar o ritmo e a melodia, ainda que com limitações. Se ao apresentarmos a música, não a reproduzimos exatamente, já temos aí um grau de improviso. Na prática, os grupos de choro faziam, e ainda fazem, uma improvisação coletiva, uma vez que todos improvisam - e ao mesmo tempo. Muitos desses músicos vinham da aprendizagem da música na prática, ouvindo e guardando a música na memória. A expressão “tocar de ouvido” oferece ao músico de choro uma grande liberdade dentro da interpretação. Outro gênero no qual verificamos essa mesma liberdade de interpretação e grande destaque para a improvisação é o jazz.

A improvisação no choro – história e reflexão

Ao comparar a improvisação do choro e do jazz devemos também observar os aspectos composicionais de cada gênero para melhor compreender o contexto em que ocorre o improviso em cada um. No jazz, a improvisação desenvolveu-se a tal ponto que em alguns casos se tornou tão ou mais importante do que os elementos harmônicos ou melódicos do tema sobre os quais se improvisam.

Paulo Sá (2000, p.67) argumenta sobre as diferenças entre as improvisações do jazz e do choro:

Os limites de caráter improvisatório entre o jazz e o choro começam no fato de que no jazz o pensamento do intérprete 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.

Em relação à forma, observamos que a maioria dos choros tradicionais possui 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. Conforme assevera Sá (2000, p.67):

Outra diferença básica entre os dois tipos de improviso pode ser vista através da forma do jazz e do choro. Expor o tema, improvisá-lo tendo como base a idéia harmônica, e em seguida finalizar expondo novamente o tema é esta a forma daquele gênero musical norte americano, onde os temas são curtos e escritos para serem improvisados do início ao fim. Não é esta a proposta do choro. Sua forma, tradicionalmente ternária com cinco seções ABACA, não propicia o mesmo tipo de improviso realizado no jazz, isto é, o chorão não se propõe a expor um tema e depois improvisá-lo na íntegra.

No choro, os temas geralmente apresentam grande invenção melódica e harmônica, por isso a improvisação quase sempre acontece ao nível da variação melódica, de alteração da métrica, da realização rítmica com sutilezas que parecem escapar das possibilidades da notação - o que imprime o assim chamado “molho” do choro. Paulo Sá continua:

. . . diz-se então, que está faltando “molho” quando certo choro é tocado de forma muito rígida, isto é, quando o intérprete toca exatamente o que está escrito na partitura. O “molho” se define muitas vezes através de uma mudança de métrica melódica, quando o chorão antecipa ou adianta uma nota ou um grupo de notas. . . Isto significa que um choro pode ter seu “molho” sem ser improvisado.

A improvisação no choro – história e reflexão

O mesmo autor (p.64) se refere a uma polêmica sobre a improvisação, tanto do jazz quanto do choro. Segundo ele, alguns estudiosos do assunto sustentam a hipótese de que a repetição dos esquemas modulatórios, baseados em escalas, se torna muito mecânica para os instrumentistas de jazz; e para o choro, de forma similar, as variações improvisadas que o chorão detém em sua memória e as aplica em momentos pré-determinados implicariam uma possível ausência de improviso. Encontramos diversas opiniões sobre este tema e o que podemos afirmar é que o grau de improvisação é variável, mesmo levando em consideração que o improvisador utiliza em sua criação idéias pré-estudadas.

Vamos observar agora um importante elemento do gênero que influenciou sobremaneira a improvisação, a “baixaria”.

Tanto nos grupos de choro quanto nas gravações das bandas do começo do Séc. XX podemos ouvir os instrumentos graves executarem linhas melódicas que exercem uma importante função estrutural dentro do gênero.

O musicólogo Bruno Kiefer (1983, p.15) assim define o conceito de “baixaria”:

O baixo contrapontístico e melódico, ou como classifica o baixo cantante, tão característico do choro, foi e é amplamente utilizado no maxixe e no samba. Funcionando como uma segunda melodia, a linha de baixo do choro, além de dialogar com a melodia principal define a harmonia conectando os acordes. É um tipo de linha muito ornamentada, com grande quantidade de notas, fazendo uso constante de semicolcheias e de tercinas, executada entre o C3 e o C1, e por isso soando bem em instrumentos que, como o violão e o bombardino, possuem nos registros médio-graves a sua melhor sonoridade. Este tipo de linha ficou conhecido como “baixaria do choro”, ou apenas “baixaria”.

Weffort escreve que os contracantos realizados nos instrumentos de sopro ou no violão de sete cordas levaram ao surgimento de uma textura polifônica que marca a sonoridade do choro enquanto gênero musical.

Irineu de Almeida (1873-1916) foi professor de Pixinguinha e obteve destaque nas gravações do grupo Choro Carioca através da criação de contracantos. Esses contracantos - ou contrapontos, como eram chamados - são melodias que dialogam com a melodia principal, com uma função similar a baixaria dos violões, ou seja, tornar claro o caminho harmônico da música.

Pixinguinha foi considerado o primeiro grande improvisador no choro e segundo Cbral (1978, p.20): “Ele soube reunir uma série de elementos que andavam dispersos nas primeiras décadas do choro”. Para alguns autores, ele consolidou um padrão de improvisação no choro. Quando passou a tocar saxofone, imprimiu um estilo característico em suas criações, com influências das tradições mais antigas do choro.

Pixinguinha inaugurou um estilo fundamentado nesses contrapontos e influenciou praticamente todos os músicos de choro que se aventuraram no terreno da improvisação, até os dias de hoje, principalmente quando observamos os instrumentos solistas.

A improvisação no choro – história e reflexão

Podemos concluir que a improvisação no choro sempre teve seu lugar, apesar de toda a problemática já analisada anteriormente.

Essa maneira de improvisar, baseado essencialmente em estruturas verticais, ou seja, desenhando claramente a harmonia da música, principalmente com arpejos, tornou-se tradição dentro da linguagem do choro, e neste modelo Pixinguinha foi o grande mestre. Não queremos dizer com isso que não existam improvisos baseados em escalas, ou seja, em estruturas horizontais, mas que a grande influência que caracteriza a linguagem do choro certamente está ligada a esta verticalidade.

Atualmente, os grupos de choro cada vez mais arriscam arranjos mais complexos, com maior liberdade em relação à forma, à harmonia e também aos improvisos, que pouco a pouco conquistam um maior espaço dentro das rodas de choro.

Nosso objetivo com este artigo é contribuir para que o choro, gênero vivo dentro da nossa música popular, possa prosseguir seu caminho, não só consciente do seu passado, mas também atento às novas possibilidades, ampliando suas perspectivas, principalmente no que diz respeito à improvisação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- > ALVES, Andréia Ribeiro (17/ 09/1995). “Repertório incontável guardado “de ouvido”. O Estado de São Paulo. Caderno 2, p. 6.
- > CABRAL, Sérgio. **Pixinguinha: Vida e obra**. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1997.
- > CAZES, Henrique. **Choro: do quintal ao municipal**. 2ª. Ed. São Paulo: Editora 34, 1999.
- > FABRIS, Bernardo V. **Catita de k-ximbinho e a interpretação do saxofonista Zé Bodega: aspectos híbridos entre o choro e o jazz**. Belo Horizonte: FMG/Música, 2006. (Dissertação)
- > FRANCESCHI, Humberto Moraes. **A Casa Edison e seu tempo**. Rio de Janeiro: Petrobrás/ Sarapuí/Biscoito Fino, 2002.
- > KIEFER, Bruno. **História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX**. Porto Alegre: Movimento, 1976.
- > LIMA BARRETO, A.H. de. **Numa e a ninfa**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956.
- > MAGALHÃES, Alexandre Caldi. **Contracantos de Pixinguinha: contribuições históricas e analíticas para a caracterização do estilo**. Rio de Janeiro: Unirio, Música Brasileira, 2000. (Dissertação)
- > NEVES, José Maria. **Villa-Lobos, o choro e os Choros**. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1977.
- > PINTO, Alexandre Gonçalves. **O choro**. Rio de Janeiro: Edição FUNARTE, 1978.
- > PIXINGUINHA. Série Depoimentos. Rio de Janeiro: Museu da Imagem e do som, 1997.
- > SÁ, Paulo Henrique L.de. **Receita de choro ao molho de bandolim: uma reflexão acerca do choro e sua forma de criação**. Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música, 1999. (Dissertação)
- > TINHORÃO, José Ramos. **Pequena História da Música Popular**. Petrópolis: Vozes, 1974.
- > _____. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998.
- > _____. **Música popular: um tema em debate**. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- > _____. **Música popular: Sons que vêm da rua**. Rio de Janeiro: Ed. Tinhorão, 1976.
- > _____ **Improviso no choro**. Revista Pesquisa e Música, Vol.5- n.1: Conservatório Brasileiro de Música, 2000.
- > WEFFORT, Alexandre Branco. **Choro: Expressão Musical Brasileira - caminhos de aproximação ao universo do choro**, 2002. Disponível em <br.geocities.com/alexandreweffort/caminhos_1.pdf, <br.geocities.com/alexandreweffort/caminhos_2.pdf, <br.geocities.com/alexandreweffort/caminhos_3.pdf Acesso em Maio/2008.

Paula Veneziano Valente, ECA/USP

paulavalente@uol.com.br