



Processos criativos no choro de grupos instrumentais dos anos 1990 no Rio de Janeiro e suas re-leituras dos grandes clássicos

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SIMPÓSIO PROCESSOS CRIATIVOS EM MÚSICA POPULAR

Sheila Zagury

Resumo: A proposta aqui apresentada procura relatar os processos de elaboração dos arranjos de determinados grupos instrumentais do Rio de Janeiro nos anos 1990 e que se dedicaram ao Choro. Abordaremos aqui seus processos criativos e algumas das suas resultantes dentro de alguns clássicos do universo do Choro.

Palavras-chave: Choro. Processos Criativos. Arranjo.

Creative Processes on Choro made by musical groups from the 90's in Rio de Janeiro and their re-interpretation of great Choro standarts

Abstract: The current proposal describes the arrangement creation process of some Choro groups based in Rio de Janeiro in the 90's. We will try to discuss their process and some of their results for some standards of the Choro universe. as has triggered the discussion of several issues, such as the representations of tradition and rupture, the national identity and the concepts of musical style and genre.

Key-words: Choro. Creative processes. Arrangements.

1. Introdução e Contexto:

Esta proposta pretende relatar os processos e propostas de elaboração de arranjos musicais trazidas por determinados grupos musicais surgidos no Rio de Janeiro na década de 90 do século XX que se dedicaram ao choro¹. Esses grupos trouxeram suas contribuições musicais para esse universo da música popular brasileira urbana principalmente pelas suas propostas de arranjos, que procuram elaborar mudanças para o repertório deste gênero musical e seus entornos, também como as inter-relações com outros gêneros musicais. Analisaremos aqui mais detidamente as suas propostas de elaboração dos seus arranjos para este universo, para observarmos mais detidamente como se dão seus processos de criação musical.

De acordo com vários pesquisadores, o choro começa a aparecer enquanto prática e gênero musical a partir do final do século XIX e se consolidou como gênero musical popular urbano ao longo da primeira metade do século XX. Neste período se delimitam os parâmetros que vêm a estabelecer o choro enquanto gênero musical e definem o que ficou conhecido posteriormente por “choro tradicional”ⁱⁱ. Também ao longo dessa trajetória, sempre temos a presença da chamada “roda de choro”. Para alguns dos autores que se inclinaram sobre este gênero, a roda era de importância primordial para a *praxis* do choro. Cazes (1998) e Livingston-Isenhour & Garcia (2005) vêm a tratar deste fazer musical: "O Choro pode ser ouvido no palco de um teatro, casa noturna ou entre as mesas de um bar, mas não há dúvida que o habitat natural desse tipo de música é a roda de Choro, um encontro doméstico". (CAZES, 1998, p.111).

A roda de choro é de suma importância em qualquer consideração sobre história, tradição, do ethos do choro. De fato, músicos e fãs dizem que o coração e a alma do choro estão na roda, onde instrumentistas estão livres para conversar musical e socialmente numa atmosfera de camaradagem e respeito mútuo. (LIVINGSTON-ISENHOOR & GARCIA, 2005, p. 13)

Como afirmado anteriormente, a roda de choro sempre se manteve como prática ativa para o fazer musical do choro e terá um papel importante no processo criativo dos grupos que foram investigados.

A partir da década de 1970, aparecem algumas rupturas com estas representações, juntamente com a dita “revitalização” do choro, após um pequeno declínio do gênero entre os anos 1950 e 1960ⁱⁱⁱ. Grupos musicais e artistas como o Nó em Pingo D’Água e Radamés Gnattali começam a trabalhar com o choro trazendo diferentes abordagens musicais para o mesmo, propondo mudanças na maneira de compor/arranjar e interpretar este gênero e outros que permeiam este universo musical.

Nos anos de 1990, como numa continuidade a essa ruptura proposta em 1970, surgiram no Rio de Janeiro vários conjuntos instrumentais com uma formação bem diversa, tanto no que tange à instrumentação do grupo quanto ao histórico dos estudos musicais de seus componentes. Esses grupos aliam o choro a outros gêneros musicais, re-construindo-o,



além de registrar em seus CDs obras de outros gêneros da música popular brasileira, e até peças do universo do *jazz* e da música erudita européia e sul-americana, o que traz uma variedade maior de gêneros musicais do que o encontrado no repertório usual que envolve o choro.

Listamos diversos conjuntos musicais que surgiram nesta época no Rio de Janeiro e também outros projetos com essas características. Na pesquisa que culminou na tese, selecionamos quatro grupos para uma investigação mais detida: Água de Moringa, Rabo de Lagartixa, Tira a Poeira e Trio Madeira Brasil.

Tivemos como objetivos principais de nossa investigação maior a demonstração da existência de uma abordagem distinta para o fazer musical do choro através as propostas destes novos conjuntos, e estabelecer e discutir a inter-relação e as correspondências entre gêneros musicais diversos, como elas ocorrem e as suas conseqüências neste fazer musical.

Para o presente trabalho, investigaremos os processos criativos que permearam a feitura dos arranjos dos conjuntos citados.

2. Descrição dos processos criativos e algumas reflexões:

No decorrer da pesquisa, tivemos a oportunidade de colher várias entrevistas centradas e/ou semi-estruturadas^{iv}, onde os músicos relatavam seu fazer musical dentro dos conjuntos investigados. Fabio Nin (violonista de 7 cordas do Tira Poeira) nos conta que no começo da carreira do grupo, eles faziam uma roda em um antiquário (que fazia as vezes de bar) na Lapa:

eu me lembro que a gente começou a tocar no Emporium 100, o primeiro desses antiquários que faziam shows (...) mas foi um marco e lá a gente forçou mesmo a pesquisa, nem tão planejado assim, mas eu lembro de lá a gente pirar assim, no sentido de ir longe nessas experiências (...) mas acho que isso foi muito importante para a gente fixar essa linguagem (...) Aliás, os arranjos do Tira Poeira não foram escritos até há pouco tempo atrás... o primeiro CD a gente não escreveu nenhum arranjo, era tudo decorado...” (Fábio Nin, 2009, em entrevista à autora)

Entrevistadora: Então (...), vamos supor assim, dois momentos: quando vocês estavam, assim, fazendo essa roda de choro lá no Emporium 100, que aí vocês iam experimentando, era tudo ali na hora, né, (Fábio: Tudo ali na hora.) ou vocês ensaiavam também?

F: Não, a gente ensaiava também.

E: Mas, por exemplo, vamos supor: pegava um clássico, aí fazia uma proposta de mexer na harmonia? Vocês traziam essa proposta ou pintava ali na hora?

F: Eu acho que muitas das idéias desse primeiro CD pintaram na roda. (...) Às vezes alguém trazia alguma coisa, assim... não exatamente uma idéia para aquela música, mas uma idéia de ritmo, uma idéia harmônica... mais de ritmo do que harmônica...e aí a gente adaptava em algum choro. Incluía aquela idéia em algum choro. (...) Às vezes, numa frase...

E: Nos ensaios, na roda?...

F: Na roda (Sh:.. em qualquer um dos dois?) É, qualquer um dos dois (Fábio Nin, 2009, Id.)

Neste depoimento, percebemos que a interação e a experimentação momentânea fez parte do processo criativo, que era feito tanto na situação da roda de choro quanto nos ensaios.

No relato de Caio Márcio (o violonista de seis cordas do grupo), vemos que cada membro do grupo tinha uma formação musical bastante diversa do outro e que este fator era trazido para as suas práticas musicais:

... a gente queria fazer uma coisa que tivesse ... que fosse choro, mas que tivesse um pouco da bagagem de cada um (...). O Samuel tinha... tido a vivência de tocar choro, mas de tocar jazz também (...). Eu tinha também estudado um pouco de jazz. (...) E aí o Fábio, que tinha a coisa do flamenco (...) Então, a gente começou a fazer um som que misturava tudo, entendeu, a gente não tinha preconceito nenhum, era tudo meio misturado e desorganizado, de certa forma. (Caio Marcio, 2010, em entrevista à autora).

O relato de Daniela Spielmann (do grupo Rabo de Lagartixa) corrobora as práticas acima:

O Rabo tocava muito em roda (de choro) (...) às vezes não era exatamente o Rabo, mas eram as pessoas do Rabo (...) eu o Alessandro por exemplo, o Alexandre, a gente sempre tocou em roda, sempre, sempre, sempre, sempre. (Daniela Spielmann, 2009, entrevista concedida à autora.)

Seguindo na entrevista, a fala de Daniela explana também sobre a dinâmica dos ensaios do conjunto Rabo de Lagartixa. A partitura ou um esboço de arranjo (preparados previamente por um componente do grupo) eram trabalhados nos ensaios, onde os membros do grupo poderiam experimentar diversas estruturas e maneiras de executar a obra, como rearmonizações, trocas de padrões rítmicos, sugestões de interpretação, e também dando espaço para a questão idiomática de cada instrumento

uma pessoa se responsabiliza por aquele arranjo, então ela traz um daquele arranjo e o arranjo é retrabalhado com o grupo. Por exemplo, às vezes você tem uma coisa que é idiomática, do violão, uma maneira que o violão vai tocar, você vai sugerir a ele tocar de um jeito mas ele certamente, as soluções que ele vai conseguir são mais interessantes das que eu vou propor, então ele consegue retransformar, enfim, é bem democrático nesse ponto. (Daniela Spielmann, 2009, entrevista concedida à autora.)

O Trio Madeira Brasil relata uma experiência semelhante, onde os arranjos são elaborados nos ensaios, podendo partir de um esboço ou da partitura original do compositor. Segundo Ronaldo do Bandolim:

o Zé Paulo (Becker), quando tem uma idéia, já dá uma dica prá gente do que ele tá querendo, escreve, dá uma adiantada, Marcello também quando escreve, me dá uma dica, e eu hoje vou um pouco na... nas águas da galera. (Sh: rrsrs) Vou na onda deles, e também quando eu levo, levo pronto alguma coisa assim... sabendo o que cada um vai fazer. (Sh: Ah, é? E lá vocês...) E lá a gente destrincha (...) (Ronaldo do Bandolim, 2010, entrevista concedida à autora).

A gente pega e dá uma ajeitada e prá poder ter uma sonoridade assim, se é para tocar aquilo no original a gente toca, que que a gente vai fugir um pouquinho, vai brincar um pouquinho, é, a gente vai destrinchando a música..." (Ronaldo do Bandolim, 2010, Id).

O Água de Moringa apresenta uma diferença em relação aos outros conjuntos. Eles partiam de um arranjo já mais estruturado, elaborado por um dos componentes, mas que poderia ser modificado segundo sugestões dos outros membros do conjunto.

Através dos relatos apresentados podemos verificar que o processo de criação destes conjuntos poderiam ser travado de duas formas: ora na roda de choro que tocavam (rodas em bares) ora nos ensaios, onde um esboço ou arranjo mais estruturado era levado ao grupo e poderia passar por modificações, ao longo dos ensaios.

3. Considerações finais:

Ao observarmos as trajetórias musicais dos componentes dos grupos citados, vemos que alguns passaram por universidades de música e outros vieram de uma prática informal,

construída com o fazer musical em bares, trabalhos ou rodas de choro não necessariamente com esses mesmos atores. Essas bagagens são trazidas e vêm à tona quando a elaboração dos arranjos acontecem e também nas suas performances musicais em shows. Esse fator é apontando no depoimento de Caio Márcio (do conjunto Tira Poeira):

... a gente queria fazer uma coisa que tivesse ... que fosse choro, mas que tivesse um pouco da bagagem de cada um (...). O Samuel tinha... tido a vivência de tocar choro, mas de tocar jazz também (...). Eu tinha também estudado um pouco de jazz. (...) E aí o Fábio, que tinha a coisa do flamenco (...) Então, a gente começou a fazer um som que misturava tudo, entendeu, a gente não tinha preconceito nenhum, era tudo meio misturado e desorganizado, de certa forma. (Caio Márcio, 2010, em entrevista a autora).

Essa prática de apresentação de idéias musicais (ou esboços de arranjos) trazidas em caráter experimental e de aplicabilidade imediata no âmbito da roda de choro juntamente com semelhante atitude nos ensaios (onde os arranjos se estruturavam de maneira mais sólida), nos leva de encontro ao pensamento de pesquisadores como Lucy Green e Keith Swanwick. Para este último, a música é compreendida como a fluência e a continuidade dos sons, isto é, como discurso. Ao trazer elementos como frases, o discurso começa a se construir de forma criativa e (no caso dos eventos da roda), de criação imediata, improvisação.

O que também dá a possibilidade da riqueza dos arranjos desses grupos é da enculturação musical diversa entre os membros de cada grupo aqui investigado. Como coloca Lucy Green(2002), a enculturação musical seria a "aquisição de habilidades e conhecimentos musicais pela imersão na música do dia-a-dia e as práticas musicais que cada um adquire no seu contexto social". (GREEN, 2002, p. 22, tradução nossa).

Alguns dos componentes dos grupos estudados têm um histórico acadêmico ligado ao estudo da música erudita, que se contrapõe com as práticas informais relacionadas com a música popular que todos também tiveram contato, em rodas de samba e choro. Outros tiveram passagem também pela academia, mas sem lidar diretamente com a música erudita. Ronaldo do Bandolim e Henri Lentino têm a sua trajetória construída nas *práxis* do choro, como a participação em rodas e (depois como profissionais de música popular), tocando em shows, casas noturnas, etc. Os outros componentes dos grupos também passaram pelo fazer musical em casas noturnas e em rodas de choro, assim como tiveram as práticas musicais exercidas dentro do âmbito acadêmico, como em disciplinas de música de conjunto, que



versavam sobre a prática musical em música popular. Ou seja, a enculturação musical se trava de maneira diversa para os membros dos grupos, que realizam essas mediações entre seus diversos saberes ao apresentarem a resultante em seu fazer musical.

Referências

Livros:

CAZES, Henrique: *Choro, do Quintal ao Municipal*. São Paulo, Editora 34, 1998.

GREEN, Lucy. *How popular musicians learn: a way ahead for music education*. Hampshire, UK: Ashgate, 2002

MARTIN-BARBERO, Jesus: *Dos Meios às Mediações*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997.

LIVINGSTON-ISENHOUR, Tâmara Elena & GARCIA, Thomas G. Caracas: *Choro: a Social History of a Brazilian Popular Music*. Indiana University Press, Indiana, 2005.

SWANWICK, Keith. *Ensinando música musicalmente*. São Paulo, Ed. Moderna, 2003.

VASCONCELOS, Ary: *Carinhoso, Etc (História e Inventário do Choro)*, Gráfica Editora do Livro Ltda., Rio de Janeiro, 1984.

VIANNA, Hermano: *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1995.

Dissertações e Teses:

ZAGURY, Sheila. 2014. *Os Grupos de Choro dos anos 90 no Rio de Janeiro; suas Releituras dos Grandes Clássicos e Inter-Relações entre Gêneros Musicais*. Tese de Doutorado apresentada à UNICAMP, Campinas.

Artigos:

BRITTO JR, Álvaro Francisco de Nazir FERES JR, Nazir: A utilização da técnica da entrevista em trabalhos científicos In: *Evidência*, Araxá, v. 7, n. 7, p. 237-250, 2011.

ROVER, Oscar José: O Método Científico em Ciências Sociais: dos documentos, questionários e entrevistas à análise de enunciados. In: *Revista Grifos*, V. 21, n. 32/33, 2012.

Entrevistas:



MARCIO, Caio. Entrevista concedida à Sheila Zagury, em 22 de Outubro de 2010. Rio de Janeiro. Tempo de gravação em mídia MP-3 (Ipod) em sessão única: 1:25:48. Residência de Caio Marcio.

NIN, Fábio. Entrevista concedida à Sheila Zagury, em 17 de Julho e 04 de Novembro de 2009. Rio de Janeiro. Tempo de gravação em mídia MP-3 (Ipod) – 1ª sessão: 2:10 2ª sessão: 36:25; 3ª sessão: 13:57; 4ª sessão: 19:53.). Café da Livraria Prefácio.

SILVA, Ronaldo de Souza [Ronaldo do Bandolim]. Entrevista concedida à Sheila Zagury, em 05 e 06 de Maio, 2010. Rio de Janeiro. Tempo de gravação em mídia MP-3 (Ipod) – 1ª sessão: 23:54; 2ª sessão: 1:20:54. Bar Brasil e Arcos da Lapa.

SPIELMANN, Daniela. Entrevista concedida à Sheila Zagury, em 23 de Maio, 14 de Julho de 2009. Rio de Janeiro. Tempo de gravação em mídia MP-3 (Ipod) – 1ª sessão: 7:38; 2ª sessão: 28:34. Villa Riso.

Notas:

ⁱ Este é o objeto de estudo da tese de Doutorado em Música defendida e aprovada em 2014.

ⁱⁱ Ver em Cazes (1998), Livingston-Isenhour, & Garcia (2005), Vasconcelos (1984) dentre outros textos sobre a história do choro, e Rezende (2014) em relação ao choro dito tradicional e suas representações.

ⁱⁱⁱ Ver em Livingston-Isenhour, & Garcia (2005), Souza (2009), Rezende (2014) e Vasconcelos (1984), dentre outros.

^{iv} O termo "entrevista semi-estruturada" ou focalizada (BRITTO JR. E FERES JR) significa uma entrevista onde há poucas perguntas, mas com um foco ou meta determinada. Há uma liberdade maior em estruturar a entrevista ao longo do momento que ela ocorre. No caso, Oscar José Rover levanta também o termo: "entrevista centrada", onde temos o foco em uma hipótese ou objeto de pesquisa e a narrativa se dará de maneira menos estruturada. Ver em ROVER, (2012) e BRITTO JR. E FERES JR. (2011).