

As forças da “tradição” e da “mistura” e a música do grupo Quatro a Zero Uma reflexão sobre as derivações, no mundo do choro

Ensaio, Daniel Muller, 2006

O choro acumula, já, por volta de 150 anos de história. De acordo com Mauricio Carrilho¹, um dos mais importantes compositores, violonistas, produtores fonográficos, professores e estudiosos do mundo do choro, neste século e meio, já se passaram 10 gerações de chorões. Como não poderia ser diferente, isto implica em transformações musicais consistentes entre a primeira geração que, na metade do século XIX executava, abasileirando-os, gêneros europeus diversos e a última, contemporânea, que se depara com este legado gigantesco de dezenas de milhares de choros, compostos por milhares de músicos, em todo o país. Esta extensa trajetória, como não poderia ser diferente, é marcada por movimento, por transformação, seguimentos, **derivações**.

Parece ser consenso que o gênero vive, hoje, um momento muito especial. O número de indivíduos interessados no choro aumenta consistentemente: surgem novos regionais, os estudantes de música voltam a procurar aulas de instrumentos como o violão de 7 cordas e o cavaco, mais espaços culturais, bares e casas noturnas procuram grupos de choro para compor sua programação. Multiplicam-se as dissertações de mestrado e teses de doutorado investigando assuntos que envolvem o choro. Alguns grupos/regionais jovens propõem visões ousadas, inovadoras sobre o gênero, grupos de música instrumental brasileira incorporam sistematicamente o choro ao seu repertório e, ao mesmo tempo, projetos extensos de recuperação de repertório antigo e inédito vêm sendo realizados (vide os “Princípios do Choro”, da produtora Acari Discos).

Encontro-me, junto ao grupo Quatro a Zero, no meio desta efervescência e, de forma um pouco ousada me encaixo, nesta curiosa classificação de Maurício Carrilho, como integrante da 10ª geração de músicos dedicados ao choro: a geração contemporânea. É deste ponto de vista que escrevo este ensaio. Quer dizer, do ponto de vista de um músico integrante de um grupo de choro contemporâneo que, para se situar e produzir, precisou abrir os ouvidos, olhar para trás e à volta, refletir muito e pôr a mão na massa ainda mais. Acredito que, dessa forma, vai ser possível pelo menos esboçar uma série de reflexões sobre as tais derivações, que dão título a este texto.

¹ Idéia expressa à jornalista Tânia Caliari e publicada em CALIARI, T. A hora do choro. In: Reportagem da oficina da informação. São Paulo: Editora Manifesto. Ano V, No 69, junho de 2005.

Quer dizer, sobre as tendências atuais de seguimento, continuação, utilização, do que já foi e vem sendo o choro.

A música produzida pelo 4x0, inegavelmente, se moldou e foi sofrendo transformações que estão intrinsecamente ligadas à capacidade do grupo e de cada um de seus componentes de entender e absorver o choro enquanto linguagem, estrutura musical. Ao mesmo tempo, à nossa capacidade de entendimento e avaliação do cenário: o que os nossos colegas músicos estão fazendo? Que tipo de posturas observamos? Com quais delas nós nos identificamos? Que pontos nos estimulam discordâncias? Nossas escolhas estéticas estão ligadas, em medida significativa, a essas observações e avaliações.

Resolvi compartilhar algumas das análises que fizemos, e farei isso descrevendo dois dos mais importantes vetores de força que, no meu entendimento, orientam as tomadas de posição, as ações e os discursos produzidos pelos agentes interessados no choro (tanto os músicos quanto críticos, aficionados e público): tendências a que resolvi chamar “tradição” e “mistura”. Vamos a elas:

Tradição

O primeiro dos vetores de força de que trataremos aqui, por influírem fortemente nos rumos do choro caracteriza-se, na produção e no discurso dos músicos/críticos/aficionados, por uma posição ortodoxa que se manifesta como um apego a uma estrutura que se cristalizou e a um repertório que se tornou clássico, dentro do gênero. Ligada em grande medida a um movimento de resistência cultural ao processo de globalização, herdeira de um nacionalismo que ocorre não só no choro mas em todos os âmbitos da música produzida no Brasil (e, inclusive, da arte de uma maneira geral), essa linha de força, preocupada com a suposta integridade de uma identidade nacional, tende a rejeitar qualquer influência que seja associada a culturas estrangeiras, notadamente aquelas que são norte-americanas: o jazz e a música pop.

O apego à tradição é tão forte e arraigado e existe há tanto tempo no mundo do choro que virou **senso comum**. Como tradição inventada e reinventada a cada momento, e reproduzida sem reflexão, vira uma espécie de névoa que impede as pessoas até de enxergarem a história do gênero que apreciam profundamente. Como exemplo, citarei o discurso de um dos músicos jovens de choro mais bem-sucedidos da atualidade, extremamente talentoso e reconhecido pela sua postura conservadora, Danilo Brito.

Numa entrevista concedida à Revista Guitar Player, em 2005, o bandolinista com 19 anos, afirmou: “O choro está perdendo as suas raízes. Pouca gente toca o

choro como Pixinguinha e Jacob do Bandolim diziam que deveria ser tocado. Hoje andam misturando muitas linguagens e a identidade do gênero se perde. O choro não é tão complicado quanto o pessoal está fazendo, com um grupo tocando mais complicado que o outro. Para mim, ele deve ser “quadrado” mesmo, do jeito que é”.

Com todo respeito ao excelente músico que é Danilo Brito, acreditamos que, neste depoimento, incorre em alguns equívocos. Vão de encontro à sua afirmação, as produções dos próprios personagens citados: Jacob do Bandolim e Pixinguinha. Acredito que ambos não estavam preocupados em cristalizar o choro em uma forma e instituí-la como a verdadeira, a correta, a única, quer dizer: a tradicional. O legado dos dois é extenso e ao seu tempo, nenhum deles foi, em sua música, conservador, ortodoxo, tanto em termos de forma, harmonia, quanto em termos de timbres e instrumentação.

Para comprovar essa afirmação, podemos ler alguns fragmentos da contracapa do último disco de Jacob do Bandolim, o clássico *Vibrações*, de 1967. No comentário que o próprio Jacob escreveu para a faixa “Lamento” (ou “Lamentos”, depois de receber a letra de Vinícius de Moraes), uma das composições mais tocadas de Pixinguinha, ele se refere à repercussão deste choro na ocasião de seu lançamento, no final da década de 20: “...nessa música não se encontra um caráter perfeitamente típico. A influência da melodia e mesmo do ritmo da música dos norte-americanos é, nesse choro, bem evidente. Esse fato nos causou surpresa, porquanto sabemos o compositor um dos melhores autores da música típica nacional. É por esse motivo que julgamos este disco o pior dos quatro que a Orquestra Pixinguinha-Donga oferece-nos esta quinzena”!!! O texto segue com o lamento de Jacob: “Foi assim que a revista “Phono-Arte” de 30.11.1928 (n. 8, pág. 24) apreciou o lançamento deste choro em disco Parlophon n. 12.867-a. Pobre Pixinguinha, jazzificado!”. Neste mesmo disco, Jacob gravou “Brejeiro”, de Ernesto Nazareth, num arranjo recheado de surpresas harmônicas que até hoje são reproduzidas quase como “obrigações” pelos regionais. No fragmento que comenta o registro que fez desta obra-prima, dispara: “Desejei, aqui, excitar memórias e, principalmente, aproximar de Nazareth os jovens de hoje. Perdoem-me os tradicionalistas”. Enfim, os próprios Pixinguinha e Jacob, os “paladinos da tradição”, no discurso de Danilo Brito, ao seu tempo, teriam entrado em conflito com esta mesma força abrangente e duradoura – a idéia de tradição.

Em termos de timbre e instrumentação, é revelador ouvir o *Urubu Malandro* que Pixinguinha gravou no seu último disco, “Som Pixinguinha”, de 1971. Surpreende-nos o uso de instrumentos pouco comuns no choro, como a guitarra elétrica com distorção e um tal “bambu eletrônico” que, particularmente, não sabemos bem do que se trata. Jacob, no seu disco póstumo “Choros, Valsas, Tangos e Polcas”, lançado em

1996 pela rádio MEC, toca nas faixas “Cristal” e “Feitiço”, um violão tenor processado por um inusitado efeito de vibrato produzido eletronicamente.

A opinião de Danilo Brito não é uma invenção sua. Mesmo que numa interpretação particular, ele está reproduzindo uma idéia altamente disseminada no mundo do choro, que atravessou o século XX.

Cabe aqui um adendo: Radamés Gnattali, compositor, maestro e pianista consagrado, é celebrado em todo o país, por toda a comunidade dos chorões. No entanto, ele foi sistematicamente acusado de americanizado, no decorrer de sua carreira. De fato, o maestro tinha grande apreço pela música americana e isto fica evidente em sua música. No entanto, hoje, é consenso que isto não impediu o desenvolvimento de uma produção musical riquíssima e profundamente conhecedora das músicas brasileiras, em especial do choro. Também é consenso que a sua obra “Suíte Retratos”, além de seu envolvimento com o bandolinista Joel Nascimento e com a Camerata Carioca, ocasionaram transformações expressivas nos rumos que tomaria o choro.

Mistura

Outro vetor de força a influir fortemente nas derivações que se produzem a partir do choro nos dias atuais, que resolvemos comentar aqui, chamaremos de “mistura”. É fácil observar, ouvindo os discos de música instrumental brasileira que são lançados ao mercado em grande quantidade desde o final da década de 70, que a conjugação de elementos provenientes de contextos musicais diversos, no estilo de um mesmo artista ou grupo, transformou-se num procedimento recorrente. Num mesmo artista, num mesmo disco, pode-se encontrar referências ao jazz, à música nordestina, à música pop, à música erudita e à músicas indígenas. Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal, os maiores nomes da Música Instrumental Brasileira, talvez tenham sido os primeiros, no panorama da MPB, a explorar intensivamente esse recurso.

A “mistura”, por assim dizer, se tornou praticamente inerente a este segmento musical, mesmo que apresentada em diferentes graus e elaborada de diferentes modos.

Contribuiu para a disseminação deste procedimento o fato de que a partir das décadas de 80 e 90, apreciar músicas de origem em manifestações populares ou folclóricas brasileiras (como maracatu, jongo, caboclinho, ciranda e frevo, por exemplo), felizmente, deixou de ser um comportamento restrito aos antropólogos e passou a ser não só tolerado mas também estimulado entre os jovens, especialmente entre os jovens artistas. A formação de instrumentistas populares, nos dias atuais,

fatalmente passa por esse parâmetro. Como aluno do curso de música popular da UNICAMP (até 2001) e tendo participado do freqüente intercâmbio que ocorre entre estudantes deste departamento com os do Conservatório de Música de Tatuí, ou da Universidade Livre de Música ou de outras escolas, foi possível observar cotidianamente a recorrência desta questão.

Encontramos esta tendência manifestada com clareza, nos dias atuais, particularmente entre os que admiram e seguem os caminhos musicais de Hermeto Pascoal. Estes, além de poder assistir às apresentações e ouvir os discos do multi-instrumentista, podem acompanhar as inúmeras entrevistas que ele costuma conceder à imprensa. Nestas ocasiões, se deparam com o discurso de Hermeto, centrado na idéia a que ele chama “música universal” e que, sinteticamente, significa a liberdade de conjugar livremente as mais diversas linguagens musicais, privilegiando as brasileiras, e utilizando a intuição e a improvisação como os elementos que dão liga à mistura. O conceito de “música universal” é extremamente abrangente e tem, inclusive, implicações metafísicas. Aos novos artistas, alinhados com a chamada “música universal”, a imprensa deu até um nome: *escola Jabour*, em referência ao bairro onde Hermeto ensaiava com os músicos do seu grupo. Nestes trabalhos – Trio Curupira, Orquestra Família Itiberê, Armazém Abaporu, Mandú Sarará, Mente Clara, para citar apenas alguns – podemos observar a tendência que chamamos aqui de “mistura” utilizada com muita intensidade.

É importante observar, e é aqui que entra a relevância desta tendência para a contemporaneidade do choro que, para este procedimento musical, o choro é considerado como mais uma entre as diversas fontes, matrizes, que devem ser exploradas nas composições e arranjos. Ele entra no jogo com posição privilegiada, mas, mesmo assim, como mais uma entre as diversas fontes de informação musical.

Graças a isto, o interesse pelo choro se disseminou entre músicos que não têm a pretensão de se dedicar exclusivamente ao gênero, mas querem sim, incluir o choro em seu universo musical. Possibilitou também a exploração de novas possibilidades musicais, no encontro do choro com outras linguagens². No entanto, nos permitimos fazer críticas de natureza estética a este enfoque: com freqüência, o choro acaba estilizado, reduzido a algumas características, tendendo à estereotipação. Em muitos casos, também, a leveza do choro (característica, no nosso entender, essencial ao gênero), é completamente esquecida, substituída por um enfoque agressivo e fragmentado, que transforma completamente o seu sentido.

² Figuras centrais da chamada música instrumental brasileira como Hermeto Pascoal, Egberto Gismonti, Wagner Tiso têm, no choro, uma de suas fontes de elementos musicais mais significativas. A música instrumental brasileira bebe a cântaros do manancial do choro.

Julgo importante abrir um parêntese para esclarecer que as tendências que chamei “tradição” e “mistura” não encerram o assunto. São apenas dois dos vetores de força que, junto a outros parâmetros, influenciam o caminho dos que dão atenção ao choro.

O grupo Quatro a Zero

Esclarecidos detalhes de cada uma das tendências, falemos do grupo Quatro a Zero. Desde o início, a intenção foi fazer um trabalho de choro. Quer dizer, utilizando uma instrumentação diferente da predominante – ao invés do regional, a formação que chamamos de choro elétrico (piano, guitarra, baixo elétrico e bateria) –, tocar composições provenientes do mundo do choro, utilizando para isso, justamente, a linguagem do choro. Preocupamos-nos, neste processo, em conhecer a fundo o gênero em suas estruturas, como fundamento para a nossa produção.

O processo que chamamos de transposição da linguagem do choro significou fundamentalmente o estudo do conjunto regional, buscando compreender a divisão de funções dos instrumentos, a negociação do espaço de cada instrumentista dentro daquela formação e a adaptação do resultado dessas observações ao nosso quarteto. Este processo foi bastante refletido, mas ocorreu, sobretudo, na prática: a maioria das soluções de problemas foi encontrada empiricamente, nos freqüentes ensaios do grupo.

Houve, também, outros caminhos de aprendizado: ouvimos e estudamos chorões que não utilizaram o conjunto regional: as peças para piano solo de Ernesto Nazareth, as banda de música, discos do pianista e arranjador Laércio de Freitas, de Cristóvão Bastos, a guitarra elétrica de Armandinho, entre muitas outras coisas. Com destaque especial, influência suprema do grupo, citaríamos o sexteto de Radamés Gnatalli (cuja formação incluía 2 pianos – Radamés e Aida, posteriormente, Laércio de Freitas –, guitarra – Zé Menezes –, acordeon – Chiquinho –, baixo – Vidal, posteriormente, Zeca Assumpção –, bateria – Luciano Perrone), que dentre um repertório variado, dava atenção especial para o choro.

Investigamos as formas musicais utilizadas, o tipo de uso que se faz da improvisação, os caminhos por onde se constroem os fraseados (que notas são escolhidas? Como são articuladas, ornamentadas?), o contraponto entre a melodia e a linha de baixo, as categorias de acordes e as cadências que são usadas, as estruturas rítmicas e de acompanhamento... Enfim, os elementos musicais que, em conjunto, definem a linguagem do choro. Preocupamo-nos também em conhecer o choro em

sua diversidade, afinal ele é um gênero múltiplo, composto de uma variedade de subgêneros – polcas, xotes, valsas, maxixes, frevos, choros propriamente e as infinitas variantes entre todos eles.

Um detalhe fundamental que, de certa forma, particulariza o Quatro a Zero é a liberdade, na composição dos arranjos, para fazer uso de elementos musicais provenientes de contextos externos ao choro. Não crescemos freqüentando rodas de choro e a formação musical de cada um de nós inclui uma grande diversidade de elementos musicais – jazz, músicas brasileiras diversas, rock, música erudita. Naturalmente, todos os quatro têm interesses musicais que extrapolam os limites do choro. Nos permitimos, portanto, fazer uso destes outros interesses. No entanto, nunca abrimos mão de uma característica que prezamos muito no choro: a leveza, a fluidez. Um elemento musical externo nunca é incorporado ao arranjo se não se encaixa nele de maneira orgânica.

Conclusão

Finalizarei esta auto-análise de nosso trabalho explorando a relação que estabelecemos com cada uma das tendências que comentamos.

A maneira como nos relacionamos com o vetor de força “mistura” é justamente o que difere o Quatro a Zero dos trabalhos de música instrumental: não partimos do princípio de que iremos misturar o choro a outras músicas. A ordem é inversa: partimos do choro, em si, nos permitindo a utilização de elementos de outras linguagens caso o resultado não soe fragmentado (como é muito freqüente, no nosso ponto de vista, nos trabalhos de música instrumental) e sim, orgânico.

Essa diferença não é exatamente óbvia, simples e, uma vez que vai de encontro com uma tendência básica dentro do segmento da música instrumental, causa freqüentes confusões. Exemplos: Lauro Lisboa, crítico musical do jornal O Estado de São Paulo, na crítica que escreveu sobre o lançamento do disco *Choro Elétrico*, escreveu: “Os jovens músicos do Quatro a Zero envergam uma vertente jazzística e influência assumida de Hermeto Pascoal. Vem daí a tendência a surpreendentes improvisos, como em Sarau, Carioquinhas, O Gato e o Canário e Baile em Catumby, as faixas mais brejeiras do disco, com algumas pitadas de samba-jazz”. Parece que o jornalista não compreendeu bem o aspecto mais importante da música do Quatro a Zero: sua relação formativa na linguagem do choro. Ao invés disso, ele se esforçou em encaixar o trabalho como podia, dentro do parâmetro da “mistura”, tão recorrente no segmento da música instrumental. Numa perspectiva similar, já ouvimos de um instrumentista dedicado à música instrumental brasileira, que se surpreendeu

com nosso trabalho: “Que mistureba vocês fazem!”. Segundo seus critérios, ele estava fazendo um elogio.

Quanto à “tradição”, a própria trajetória do choro nos diz que esta idéia, em sua versão senso comum, pode ser bastante prejudicial ao entendimento das pessoas e, não raro, ocasiona equívocos. Já fomos diretamente afetados por isto: em meados de 2004, um dos assinantes da lista de discussão do site *Agenda do Samba e Choro*, atacou criticamente o grupo Quatro a Zero. Transcrevo sua mensagem: “Formulinha básica para chamar a atenção. Coloque um baixo, guitarra, bateria e diga que está revitalizando o choro. Interessante é que essa gente desaparece tão rápido quanto surge. Daqui a dois anos a rapaziada deve estar trancafiada no estúdio gravando jingles para as Casas Bahia”. Quase dois anos se passaram e as suas previsões ainda não se realizaram. Podemos dizer com segurança que o músico, na demonstrada hostilidade para com aqueles que julgou profanadores da tradição, invasores que deturpam a verdade do choro, errou o alvo. Felizmente, as hostilidades para com o Quatro a Zero não foram além desse caso – ao menos as tornadas públicas. Sobre as ocultas, nada podemos saber.

Acreditamos que o fato de identificarmos a “tradição” como um vetor de força, um valor que empurra aqueles que interagem com o choro numa determinada direção e o fato de fazermos a crítica a esta circunstância, resulta na postura que o grupo assume: pagamos tributo às nove gerações de chorões que nos precedem – somos gratos pela música maravilhosa que construíram no decorrer dos últimos 150 anos e nos esforçamos, sempre, em aprender cada vez mais e mais sobre ela. Reconhecemo-la em sua diversidade e complexidade e, respeitosamente, apresentamos nossa leitura que, por ser nossa, particular, só podia ser diferente, ampliando um pouco os limites do gênero.