

Saxofone, um estranho nos choros

Por: Rafael Henrique Soares Velloso

Mestre em etnomusicologia, UFRJ

Rio de Janeiro, 2006

E-mail: rafavelloso@hotmail.com

Resumo:

Este trabalho focaliza a presença do saxofone no choro, a partir da análise da influência deste instrumento musical no gênero a partir da segunda década do século XX. O objetivo desta comunicação é levantar informações sobre os grupos de choro e instrumentistas que desempenharam um importante papel no que diz respeito a introdução do saxofone no choro. Este trabalho procura abordar essa relação, tendo como referência às circunstâncias nas quais o saxofone foi introduzido no choro; as transformações que o primeiro provocou no segundo, levando músicos e críticos a revisar alguns conceitos sobre o gênero, como tradição e modernidade; e as consequências estéticas dessas transformações. Serão então analisadas as primeiras gravações do saxofone no choro, assim como outras sem o instrumento, a fim de identificarmos as mudanças na formação dos primeiros grupos de choro.

Palavras-chave: Choro/Saxofone/Música Popular Brasileira

Abstract:

This study focuses on the introduction of saxophone within the Brazilian *Choro* music by way of an analysis of its influence in the groups of the genre in the second decade of the XX century. The aim of this research is to sharpen our understanding of choro bands, instrumentalists that developed an important role in the introduction of the saxophone in this kind of music. This research is looking to clarify this relation, having with reference the circumstances with the saxophone was introduced in choro; the transformations that the first made in the second, causing musicians and critics to review some concepts about the genre, like tradition and modernity; and the consequences aesthetics of this transformations. Will make same analysis of the first records of the saxophone in choro, as well other without the instrument, then we try to establish a relationship between the use of saxophone's solos in Choro and the changes in the execution of this kind of music.

Keywords: Choro/Saxophone/Brazilian Popular Music

A presença do saxofone no choro começa a ser percebida amplamente a partir da segunda década do século XX, com a popularização das bandas de jazz que tinham o saxofone como “instrumento símbolo”. Paralelamente a estas, os conjuntos regionais começaram a criar um padrão de orquestração que excluía, talvez por limitações acústicas do estúdio de gravação, a presença dos instrumentos de metal das bandas. Seguindo o mesmo raciocínio, podemos supor porque as grandes orquestras e as bandas de jazz não utilizaram imediatamente instrumentos de pau e corda. O desequilíbrio sonoro entre os instrumentos acústicos de menor volume e os instrumentos de metal, feitos para serem utilizados em marcha nas bandas civis e militares, dificultava muito a execução dos arranjos, principalmente nas gravações que necessitavam de uma maior definição proporcionada por instrumentos de maior volume, a fim de furar a cera dos discos de gravação. Logo, esta formação com instrumentos de metal junto aos de madeira e cordas, era, portanto, incompatível antes do surgimento da tecnologia de amplificação sonora.

A metodologia empregada para o desenvolvimento deste trabalho se baseou no levantamento das gravações, na sua classificação de acordo a presença do saxofone, e na análise dos dados obtidos em busca de transformações nas formações e nos arranjos dos grupos de choro. Nas gravações encontradas, tendo o saxofone como foco, os registros foram agrupados em três categorias:

A – Gravações com formação instrumental típica do choro nas quais não há solos de saxofone;

B – Gravações com a formação instrumental típica do choro que apresentam o saxofone como instrumento solista;

C – Gravações com outras formações, nas quais, o saxofone divide a função solista com outros instrumentos.

Para estas análises, foram também utilizados alguns dados fornecidos por diferentes fontes, como os depoimentos dos músicos Severino Araújo e Elton Medeiros, feitos especialmente para esta dissertação. Foram extraídas também informações do depoimento feito por Pixinguinha ao MIS-RJ, do roteiro dos programas de rádio elaborados por Henrique Foreis Domingues – O Almirante (1908-1980) sobre Romeu Silva e Duque, e do material obtido em Paris sobre os Oito Batutas, em gravações de programas de rádio, artigos científicos e em jornais da época.

O levantamento dos dados foi feito também em bibliotecas públicas, como a Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro e a BNF - François Mitterrand - em Paris, em acervos particulares e públicos, como o Instituto Moreira Sales, o Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola de Música da UFRJ e o Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro. Envolveu a busca de elementos iconográficos, como fotos, gravações, entrevistas e reportagens, que ajudaram a definir esta relação entre o saxofone e o choro, abrangendo aspectos sociais, musicais e culturais.

Já então denominado pelas gravadoras como “choro” ou “maxixe”, a relação abrangeu os grupos e autores mais importantes da primeira fase, como as bandas da Casa Edison e dos Bombeiros, e os grupos Chiquinha Gonzaga, Chorosos do Abacate e Choro Carioca, todas formações típicas do choro, sem, ainda, incluir o saxofone.

Estas gravações foram levantadas nos acervos particulares dos pesquisadores já mencionados, que foram recentemente digitalizados pelo Instituto Moreira Sales, e que se encontram disponíveis para consulta pelo site do IMS.¹ São aproximadamente 13 mil músicas, que formam um importante acervo de fonogramas da chamada fase mecânica - anterior a 1927, período abrangido por este trabalho, mas que, devido ao grande volume de exemplos, não foi possível cobrir inteiramente.

Após a análise do material gravado, percebemos uma gradual alteração na composição dos choros e em sua complexidade, derivada da introdução de novos instrumentos e formas de arranjo. Este último e principal ponto, será o assunto abordado nesta comunicação.

A transformação dos arranjos

Para aprofundar o estudo das modificações ocorridas nos grupos de choro, além das análises individuais das músicas, faz-se necessário, recorrer a alguns conceitos sobre arranjo.

Aragão (2001), em seu trabalho *Pixinguinha e a Gênese do Arranjo Musical Brasileiro (1929 a 1935)*, procura analisar as orquestrações realizadas por Pixinguinha para a orquestra Victor, resgatando a utilização dos termos “arranjo aberto”, “arranjo fechado”, “adaptação” e “transcrição”.

O conteúdo original desses conceitos, recuperados por Aragão, é a ferramenta adequada para identificar as principais contribuições das *jazz bands* e do saxofone

para as transformações dos padrões de orquestração dos grupos de choro.

Para citado autor o conceito “arranjo” refere-se, por exemplo, à consolidação de uma obra musical, transcrita ou não, em um registro ou obra acabada. Nesse sentido, exemplifica essa aplicação com os seguintes exemplos: o samba “Pelo Telefone” e a marchinha de carnaval “O teu cabelo não nega”. Ambas as composições teriam sido arranjadas, ou, como se entende atualmente, desenvolvidas, por outros autores, intérpretes ou não, que aproveitaram “um material musical e poético difuso e de caráter até então improvisado” (Aragão, 2001, p.12) dando a ele o status de “obra”, possibilitando assim o seu registro e a sua comercialização

É importante observar que este conceito de arranjo, como foi aplicado, refere-se à reelaboração de um material pré-existente, em co-autoria, e não propriamente ao arranjo de uma música como atualmente entendido.

Um claro exemplo desse processo criativo – denominado arranjo - com base em obras anteriores é a música “Sarambá” analisada, em sua versão de 1929, no capítulo anterior. A primeira “Sarambá” que se tem notícia é a composta pelo músico popular Júlio Cristobal. De seu refrão, teve origem a também chamada “Sarambá” editada e registrada em 1929 por J. Tomás, e a estrofe inicialmente composta por Pixinguinha em co-autoria com o dançarino Duque, em 1922, na capital francesa com o nome de “Les Batutas”. Em 1925, a dupla Artur Castro e Pedro Celestino acabou por gravar a “Sarambá” de Júlio Cristobal e em 1929, J. Tomás grava a nova versão com o nome “Sarambá”.

Esta última gravação de 1929 passou, finalmente, por um processo de arranjo, como atualmente entendido, para ser executada pela Orquestra Bruswick e coro.

Desta forma, é nos anos 20 que a prática de arranjo adquire os contornos que hoje conhecemos. Para isso em muito contribuíram as *jazz bands* que acabaram por distanciar-se do processo de criação e produção musical inicial dos grupos de choro.

Os arranjos feitos pelos primeiros grupos de choro eram mais livres, pois estes não precisavam passar por um processo de gravação e orquestração, que o mercado, operado pelas primeiras gravadoras, começava a exigir. O único processo de arranjo utilizado pelos grupos de choro, no caso, pelas bandas militares, era mais voltado para a transcrição, nos termos abordados por Aragão (2001, p.13), ou seja: “reelaboração de uma obra *com mudança de meio*”.

Diversas vezes citada por Aragão, a revista Phono-Arte, que procurava de forma jornalística, informar ao público consumidor de discos, alguns conceitos sobre os elementos musicais mais importantes, fez um editorial procurando apontar algumas definições acerca de arranjo musical. Estes conceitos, claramente identificados com a música erudita, nos mostram uma forma de se tratar o processo de arranjo, que pode ser aqui utilizada, para compreendermos melhor um lado da questão:

Arranjo: Transporte de uma obra musical para outro destino. Redução de uma partitura de coro ou orquestra para o piano ou qualquer outro instrumento. Transformação de uma composição a fim de torná-la acessível a outras categorias de executantes, ou torná-la de acordo com as normas modernas da música.” (Aragão, 2001, p.14)

Aragão (2001, p.15), na mesma revista, assinala interessante definição: “Podem ser consideradas como sinônimos de arranjo as expressões **adaptação** e **transcrição**” (grifo original). Estes processos de adaptação e transcrição, que também se assemelham muito ao termo “arranjo” como utilizado pelas orquestras eruditas, foram aplicados, neste período, pela música popular.

Temos que considerar, entretanto, que o choro, por se tratar de um gênero de música popular feito à partir de elementos musicais mutáveis, frutos de uma improvisação constante, tanto em relação a parte melódica quanto a harmônica, não se restringe somente a utilização da partitura e portanto não obedecem a todos os critérios aqui relacionados.

Inicialmente, o choro, diferentemente da música erudita, que obedecia a um arranjo fechado, atendia a um padrão de arranjo aberto, conforme termos empregados por Aragão. Ou seja, as partes não eram previamente definidas. Cada integrante do grupo definia o seu arranjo, “o que iria tocar”, tanto durante a performance como depois dela, ficando a criação do arranjo condicionada à prática musical em grupo, e a melodia principal, em algumas situações, por conta do autor. Esta forma de organização foi a que se observou nas análises das músicas de Álvaro Sandim, Pixinguinha, Irineu de Almeida, Francisco de Oliveira Lima, Romeu Silva, entre outros, realizadas em capítulo anterior.

As adaptações das músicas tocadas por pequenos grupos como os choros, para as grandes formações como as bandas militares e as fanfarras, era um processo, ao que tudo indica, mais exaustivo e menos técnico que no período seguinte. Podemos citar como exemplo a música “Corta Jaca”, analisada anteriormente. Esta música

sofreu algumas adaptações, atividade comum aos grupos de choro, já que as músicas, compostas originalmente para piano, tinham as partes reaproveitadas e transcritas para as pequenas e grandes formações instrumentais.

Podemos, então, supor, de que maneira os instrumentistas, que optavam cada vez mais pelo saxofone como instrumento solista, procuravam modificar a interpretação e, conseqüentemente, o arranjo dos grupos incentivados pelas mudanças de timbre e de meio, adotados pelos grupos de choro a partir de 1900. Tomamos como exemplo o saxofonista Ernesto Pimentel, que gravou seus solos claramente influenciados pelos efeitos, até então inéditos, realizados por ele no saxofone, acabando por modificar também os arranjos executados pelos demais componentes do seu grupo.

Após um intenso processo de revisão destes conceitos aplicados à música popular, mais especificamente ao período e gênero abordado, Aragão define a intenção por trás da indústria de discos, que na década de 20 procurava uma nova opção para o som regional dos grupos de choro, através dos arranjos criados para as *jazz bands*:

Acontece que esse “produto” não poderia ser apresentado em seu estado bruto, tal qual era praticado por seus agentes tradicionais em seus meios originais. Parecia imprescindível a transformação da música popular em um produto palatável ao gosto de um público mais amplo, formador do mercado consumidor. É justamente nessa transformação que o arranjo desponta como atividade essencial para a indústria, enquanto possibilidade de “disciplinar” e revestir os sons populares.(Aragão, 2001, p.28)

Podemos então concluir que estes novos processos de arranjo, mais técnicos, transformaram de forma contundente a prática musical do choro. Estas transformações foram motivadas, em parte, por uma crescente, e exigente indústria fonográfica, que procurava nos novos arranjadores, vindos do jazz e da música erudita, traduzir a música brasileira para um novo formato, ou seja a gravação. Não devemos é claro afirmar que tivemos somente estes fatores de transformação. Assim como não devemos apontar somente alguns responsáveis. Mas como pudemos perceber, a adoção de novos instrumentos como o saxofone, e de um novo repertório, que misturava gêneros estrangeiros como o foxtrote e o *cakewalk*, com o choro, o maxixe e o samba, proporcionaram aos grupos um enriquecimento musical significativo, possibilitando aos músicos, novas experiências e descobertas.

Bibliografia

- Almeida, Renato. 1942. *História da Música Brasileira*, 2o edição, F. Briquet, Rio de Janeiro, 529 p.
- Andrade, Mário de. 1944. *Cândido Inácio da Silva e o Lundu*. Revista Brasileira de Música, vol V, Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro.
- Andrade, Mário de. 1928. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. Marti, São Paulo.
- Andrade, Mário de. 1933. *Música doce música*, Martins, São Paulo.
- Azevedo, Luiz Heitor de. 1956. *150 Anos de Música no Brasil*. José Olimpio, Rio de Janeiro, 423 p.
- Costa, Francisco Augusto Pereira da. 1908. *Folk-lore Pernambucano*, Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro [s. n.], Rio de Janeiro.
- Duprat, Régis. Encarte do LP *Música Popular do Século XIX no Vale do Paraíba*. (Data e gravadora não identificadas).
- Efegê, J. 1974. *Maxixe, A Dança Excomungada*, Conquista, Rio de Janeiro.
- Hall, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro DP&A, 2002.
- Lamas, Dulce Martins. 1997. *Catálogo do Acervo de Discos da Segunda Década do Século XX do Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola de Música da UFRJ*, Escola de Música da UFRJ, Rio de Janeiro.
- Lira, Marisa. 1941. *A Característica Brasileira nas Interpretações de Calado*. Revista Brasileira de Música, vol VII, Escola de música da UFRJ, Rio de Janeiro.
- Netll, Bruno. *O estudo comparativo da mudança musical: Estudos de caso de quatro culturas*. Comunicação apresentada no I encontro da ABET em Recife, 2002.
- Pinto, Alexandre Gonçalves. 1978. *O Choro, Reminiscências dos Chorões Antigos*. Funarte, Rio de Janeiro, 208 p.
- Tinhorão, José Ramos. 1974. *Pequena História da Música Popular*. Vozes, Petrópolis.
- Vasconcelos, Ary. 1964. *Panorama da Música Popular Brasileira*. vol 1, Martins, São Paulo.
- Vasconcelos, Ary. 1984. *Carinhoso etc.- História e Inventário do Choro*. s/ed, Rio de Janeiro.
- Vasconcelos, Ary. 1991. *Raízes da música popular brasileira*. Rio fundo, Rio de Janeiro.

1 Estes exemplos podem ser acessados pela Internet no endereço (<http://www.ims.com.br/ims/>).