

O CHORO CONTEMPORÂNEO DE HERMETO PASCHOAL

Lúcia Pompeu de Freitas Campos
luciapfc@terra.com.br
Mestranda na Escola de Música da UFMG

Resumo

A partir da trajetória musical de Hermeto Paschoal nos conjuntos regionais em Recife, Caruaru e Rio de Janeiro, o presente trabalho busca investigar as relações do compositor com uma tradição musical brasileira – o choro – e a forma como ele a incorporou e a transformou em sua obra. Para isso, partimos de uma compreensão do choro desde suas origens até o choro contemporâneo, buscando na obra de Hermeto elementos que evidenciem possíveis transformações desse gênero musical.

Palavras-chaves: música brasileira, choro, Hermeto Paschoal

Abstract

The present work aims to understand how the composer Hermeto Paschoal uses the language of choro, a brazilian musical genre. From Hermeto's musical background at the "conjuntos regionais" to his actual choro compositions, there's a long way of learning and developing this language, that represents today the origin of what we call brazilian instrumental music. The research may find out some possible transformations of the genre choro in Hermeto's work.

Introdução

A investigação da trajetória de Hermeto Paschoal desde sua infância em Alagoas até sua atuação profissional nos regionais do Rio de Janeiro e Recife evidencia o contato do músico com inúmeros ritmos e gêneros da música popular brasileira, que ele não só incorporou como também foi transformando ao longo de sua carreira.

O foco desta pesquisa recai particularmente sobre uma formação instrumental cuja importância para a formação musical de Hermeto pretendemos demonstrar – os regionais

de choro – procurando investigar as relações do músico com essa tradição musical e a forma como ele a incorporou em sua obra.

Procurando situar este trabalho devidamente em um contexto científico, deparei-me com a crescente necessidade de interpretar situações, discursos e peças musicais e, como faço agora, escrever sobre eles. Nesta tarefa, foi particularmente relevante a abordagem semiótica proposta por Clifford Geertz no livro *A interpretação das culturas*.

De fato, o que proponho é uma aproximação à música de Hermeto Paschoal, no que concerne sua relação com algumas tradições musicais brasileiras. Estou falando de cultura ou, como entende Geertz, mais do que isso: estou fazendo cultura. Entendendo cultura como uma construção intersubjetiva constante e dinâmica, procuro descrever alguns processos de construção da música de Hermeto Paschoal, a partir de vários “fios”.

Meu objetivo aqui, concordando com Geertz, é menos uma “perfeição de consenso” do que um “refinamento do debate” em torno da cultura brasileira, mais especificamente, da música brasileira. Acredito que o desafio do pesquisador seja justamente esse: refletir sobre seu contexto de observação e assumir sua posição de tal forma que sua parcialidade torne-se um elemento criativo a mais, contribuindo para a relevância do estudo, e não um defeito do mesmo.

Optei então pela observação-participante, na medida em que há uma imersão no universo do choro e da música de Hermeto, não só como musicista, participando ativamente de um grupo de choro, rodas de choro e através de um contato crescente com os músicos que tocam e tocaram com Hermeto Paschoal, sob forma de aulas, workshops e entrevistas. Durante todo o estudo, procuro: “Tentar manter a análise das formas simbólicas tão estreitamente ligadas quanto possível aos acontecimentos sociais e ocasiões concretas”(Geertz 1989, p.40).

Choro: música brasileira

A história da música brasileira, tal qual é tipicamente contada, começa com um período de formação, situado na era colonial e caracterizado por uma infinidade de formas híbridas e difusas. No século XVII, surgem a modinha e o lundu, primeiros gêneros estáveis. Em seguida a Modinha torna-se o gênero mais abrangente, incorporando o lundu, e interessa aos universos erudito e popular.

A transformação gradual dos gêneros musicais (modinhas, lundus, schottisch, polcas, habaneras, mazurcas, valsas, quadrilhas) tocados no Brasil e sua influência recíproca durante o século XIX resultaram numa crescente identificação do que se chamaria música brasileira nas três últimas décadas do século. O maxixe foi um gênero surgido então. Joaquim Callado, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth foram os precursores do maxixe como um gênero independente, que gozou de grande popularidade na virada do século XX, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo.

O choro é citado em seguida, surgindo por volta de 1870, primeiramente como um modo local de tocar as danças européias então em voga, principalmente a polca; também como um agrupamento instrumental, contemporâneo à dança do maxixe. Só mais tarde a palavra choro transpõe seu significado também para as composições tocadas por esses grupos.

A partir da minha experiência como ouvinte e tocadora de choro, pude constatar que a palavra continua sendo usada em vários sentidos, sobretudo como um gênero musical. Nesse sentido, é interessante notar que trata-se de um gênero que engloba vários outros.

Se um brasileiro, acostumado a ouvir uma roda de choro, escuta “A vida é um buraco”, “Naquele tempo”, de Pixinguinha e “O gaúcho”, de Chiquinha Gonzaga (músicas muito conhecidas e tocadas freqüentemente nas rodas de choro de Belo Horizonte, por exemplo), provavelmente ele reconhece todas essas músicas como sendo choros, por estarem sendo tocadas naquele contexto específico. No entanto, tanto o músico que lê a respectiva partitura quanto aquele que já incorporou “de ouvido” harmonia, ritmo, melodia sabe que as três músicas são bem diferentes, a ponto de demandarem “levadas” distintas. “A vida é um buraco” é uma polca, conforme consta na partitura, e de fato, pode ser tocada literalmente em ritmo de polca. Já “Naquele tempo” consta na partitura que é um choro e é tocado como tal, apesar de certa liberdade nas convenções e breques. Vale notar nesse choro já a recorrência de quiálteras na melodia, que podem interferir também no acompanhamento, das quais iremos falar adiante. Por último, “O gaúcho”, cujo baixo já sugere outra denominação: trata-se de um maxixe.

Recentemente, Carlos Sandroni, em seu livro *Feitiço Decente*, propõe uma história das transformações do samba, investigando inclusive vários gêneros citados que estão nas origens do que chamamos música brasileira. Naturalmente, ele dá também uma pincelada na história do choro. Primeiramente, ele distingue entre samba e choro no começo do século XX, sendo o primeiro uma dança de par separado e o segundo de par enlaçado. Essa

relação permeia também a distinção entre baile e samba, que aparece num depoimento de Pixinguinha: “Em casa de preto, a festa era na base do choro e do samba. Numa festa de pretos havia o baile mais civilizado na sala de visitas, o samba na sala do fundo e a batucada no terreiro”. (citado por Sandroni 2001:102,103)

Logo, baile é choro, uma festa ou um conjunto que toca músicas “mais civilizadas”, segundo o dizer do próprio Pixinguinha, para danças de par enlaçado. É curioso notar que um pouco mais tarde a palavra choro passa a designar também o samba instrumental que era gravado nos discos, do lado oposto aos mesmos sambas cantados.

Vemos que os limites entre esses gêneros foram sempre tênues e permeáveis, como os “biombos culturais” de que fala Sandroni. (Sandroni 2001: 109) Da sala de visitas ao terreiro, passando pela cozinha, a mistura foi inevitável. Adiante, falaremos da mistura de gêneros musicais também na música de Hermeto Paschoal.

Até agora uma característica fundamental é apontada pela maioria dos teóricos que escreveram sobre choro: o caráter instrumental. De fato, ao sintetizar uma formação instrumental e em seguida a música a que essa formação deu origem, o choro continua até hoje equilibrando esses significados e, dessa forma, foi possível a consolidação de um repertório ao longo de várias gerações de músicos. Esse repertório, apesar de algumas exceções de músicas com letras colocadas posteriormente, consolidou uma tradição do que chamamos hoje música instrumental brasileira. Dificilmente pode-se falar de música instrumental brasileira sem se falar de choro.

E, na verdade, não só de música instrumental porque, como afirma Sandroni: “A partir dos anos 20, na maioria das gravações comerciais de samba, foram os músicos de choro que se responsabilizaram pelo suporte harmônico e pela ornamentação melódica de flauta, trombone etc.” (Sandroni 2001:105).

É a origem dos “conjuntos regionais”, grupos instrumentais originários da transformação dos grupos de choro, que formariam as orquestras do rádio. A primeira transmissão radiofônica no Brasil ocorreu em 07 de setembro de 1922, durante as comemorações do centenário da Independência. Nessa ocasião, Pixinguinha e os “Oito Batutas” fizeram uma apresentação, recém-chegados de Paris. Desde então, teve início uma parceria que, durante os trinta anos seguintes, teve papel fundamental para o desenvolvimento da música popular no Brasil: os regionais e o rádio.

Hermeto no Choro

Hermeto Paschoal, hoje com 70 anos, viveu grande parte do século XX e participou ativamente dessa história. Em 1950, é convidado por Sivuca (sanfoneiro já de sucesso) para integrar o regional da rádio Jornal do Comércio, em Recife, juntamente com seu irmão, José Neto. Em seguida, é mandado para a Rádio Difusora de Caruaru, onde ficou de três a quatro anos, voltando em seguida para a Jornal do Comércio. Já em 1958, muda-se para o Rio de Janeiro para tocar sanfona no regional de Pernambuco do Pandeiro, na Rádio Mauá, e, em seguida, passa a tocar piano no conjunto do Maestro Copinha, flautista e saxofonista.

A trajetória musical de Hermeto Paschoal coincide com vários movimentos importantes da música popular brasileira, desde sua infância interiorana, em Alagoas, onde convive com bandas de pífano, bandas de coreto, participando de festas tradicionais em que música e religião se integram em celebrações de rua que envolvem comunidades inteiras. Em seguida, suas passagens pelos conjuntos regionais, que foram suas primeiras “escolas” de música. Também os conjuntos dos quais participou na “noite” do Rio de Janeiro e São Paulo. Até a época dos festivais da canção, dos quais participou como instrumentista e arranjador. Depois dessa formação abrangente na música brasileira, ele parte para outros caminhos, vai para os EUA, onde toca principalmente jazz, e, ao voltar, para o Brasil, cria um grupo com o intuito de desenvolver suas próprias composições.

Outros fatores contribuíram para a formação musical de Hermeto, um deles foi a própria condição social do músico. De família humilde, albino e com a visão prejudicada, Hermeto era recusado pelos padrões escolares que não se adaptavam às suas diferenças. Além disso, não podia ajudar na lavoura por ser albino. Segundo seu próprio relato, seu pai o deixava sozinho debaixo de uma árvore quando o sol estava muito forte. Esse isolamento forçado fez com que ele desenvolvesse formas próprias de estar no mundo, de se comunicar e de brincar, o que ele acabou conseguindo através da música.

A história desse músico alagoano é muito interessante e merece ainda a devida atenção, mas aqui, por enquanto, vamos nos ater à parte de sua formação relativa aos regionais, onde ele teve muito contato com o choro, revelando alguns indícios desse gênero musical em sua obra.

O livro *Calendário do som*, lançado em 2000 é uma compilação de 366 partituras escritas por Hermeto (uma para cada dia de um ano bissexto), onde há um verdadeiro diário

registrado por ele ao “pé” de cada partitura: são comentários, anotações, lembranças evocados pelas composições. Hermeto tece uma história não linear que acaba por revelar, em homenagens, muitas de suas referências:

Compondo essa música lembrei-me muito do grande amigo e incentivador Pernambuco do pandeiro e seu regional. Me lembrei também dos violonistas Jorge e Pinguim, Ubiratan e seu cavaquinho. E um dos melhores flautistas de todos os tempos que chama-se Manoelzinho da flauta... (Paschoal 2000:300)

Ou, sobre suas recordações do Recife: “Compondo essa música me lembrei muito de quando morava em Recife, na Rádio Jornal do Comércio e os ensaios com as orquestras dos grandes maestros Clóvis Pereira, maestro Duda, maestro Guerra Peixe e outros”. (Paschoal 2000:245) e:

Esta música é parecida com aquele povo lindo de Recife; me lembro quando cheguei lá com os meus 14 anos, sempre como observador da boa música. Apreendi muito escutando os ensaios com os grandes maestros Clóvis Pereira, Guerra-Peixe, maestro Duda e muitos outros. (Paschoal 2000: 279)

Os trechos do “diário” contido no *Calendário do som* permitem contextualizar um pouco as referências de Hermeto Paschoal no que diz respeito ao choro. O baterista e percussionista Márcio Bahia, que toca no grupo de Hermeto desde 1981, concorda com essa importância dada aos conjuntos regionais e ao choro na formação musical de Hermeto:

No começo do grupo, quando a gente ensaiava todo dia, sempre tinha um choro no repertório. Ele tem essa linguagem do choro muito bem fundamentada, ele aprendeu tocando nos regionais. Ele tocava acordeon e pandeiro no choro. (Bahia, 2005, em entrevista à pesquisadora)

A referência ao choro é explícita em outra passagem do *Calendário do som*, desta vez referindo-se à composição do dia 31 de março de 1997. Ele traça uma genealogia do choro, pontuando inclusive uma certa relação com o jazz americano e com o cinema, de forma bem humorada:

Esta música se parece muito com as escadas antigas dos sobrados velhos que quando a gente pisa faz um som alegre e as passadas lembram filmes do cinema mudo e os músicos tocando chorinho tipo jazz americano, Abel Ferreira, Pixinguinha, Copinha, Radamés, Altamiro Carrilho, Jacó do Bandolim, Valdir Azevedo e outros. (Paschoal, 2000: 304)

Muitos dos antigos regionais, além do trabalho nas rádios, foram também responsáveis pelas trilhas sonoras ao vivo, que acompanhavam o cinema mudo. Cada um desses “personagens” listados por Hermeto tem seu respectivo papel no desenvolvimento da linguagem do choro. Hermeto Paschoal participou e ainda participa dessa história.

De Pixinguinha, ele gravou “Carinhoso”, um dos choros mais conhecidos, com um arranjo elaborado que virou referência para os arranjos posteriores da música; gravou também “Rosa”, numa leitura livre, com direito a improvisos, em piano solo. Por falar em valsa brasileira, Márcio Bahia fez referência a uma valsa composta por Hermeto em homenagem a Luperce Miranda, segundo ele, com uma harmonia sofisticada e caminhos melódicos difíceis. No *Calendário do som*, Hermeto refere-se à composição do dia 30 de janeiro como sendo “uma valsinha com gosto de chorinho” (Paschoal, 2000: 244).

Há também a referência ao Maestro Copinha na citação, de cuja orquestra Hermeto participou, como foi dito, sendo este um importante mestre para o músico. Radamés Gnattali também é uma constante referência de Hermeto, por quem ele nutre grande admiração, segundo Márcio Bahia. O baterista cita a música “Mestre Radamés”, de Hermeto Paschoal, na qual o compositor explora ao máximo a linguagem da bateria. Nessa música Hermeto utiliza um procedimento que parece ser próprio à linguagem musical que ele desenvolve: uma melodia lírica e ligada acontecendo paralelamente a uma grande movimentação no acompanhamento, produzido pelo contraponto em polirritmias de piano, baixo e bateria.

Essa breve digressão no assunto inicial tem o intuito de apontar indícios da linguagem composicional de Hermeto Paschoal. Ele incorpora as tradições musicais brasileiras e as transforma. É interessante observar agora como ele desenvolve a linguagem do choro em sua música.

“Chorinho pra ele” e “Intocável” são choros bem conhecidos de Hermeto Paschoal, que ele gravou respectivamente nos discos *Missa dos Escravos* e *Só não toca quem não quer*. Ambos apresentam algumas características próprias aos choros tradicionais, o compasso 2/4, duas partes distintas e bem desenvolvidas (choros em duas partes são recorrentes na tradição, apesar de a maioria apresentar três partes), melodias em âmbito extenso com desenhos que provocam um efeito de “falso-contraponto”, bordaduras e ornamentos etc. Ritmicamente, há um uso recorrente de quiáteras que articulam frases e partes distintas. Particularmente no “Chorinho pra ele”, acontecem breques em que o solista faz cadências curtas em quiáteras, ao final, o andamento é “dobrado”, um recurso bastante utilizado em músicas nordestinas e choros, como por exemplo “Brasileirinho”, de Waldir Azevedo. No

choro “Intocável”, a formação aproxima-se da convencional pela presença da flauta e do violão de sete cordas, tocado por Rafael Rabello.

Ao falar sobre os choros de Hermeto, Bahia destaca harmonia e melodia, falando de uma suposta “sofisticação”, que tentaremos compreender: “No choro, ele faz uma sofisticação em seus elementos, sobretudo harmonia e melodia. O que eu noto é que ele respeita o idioma do choro, mas ele brinca também com a parte rítmica. As quiálteras, que fazem parte da linguagem do choro.”(Bahia, 2005)

Sobre a parte rítmica, ele cita a recorrência de quiálteras, que já fariam parte da linguagem do choro, mas Hermeto desenvolve ainda mais essa mudança de divisão rítmica ao brincar com ela, reiterando-a e fazendo tal mudança transpassar a melodia várias vezes, naturalmente. A sofisticação parece estar também na incorporação de harmonias advindas do jazz e nas melodias cheias de acidentes e cadências que surpreendem.

Uma das características que geralmente surpreende na música de Hermeto Paschoal é a transformação dos ritmos brasileiros tradicionais (baião, maracatu, frevo etc) através da mistura entre elementos de cada um deles, da mudança de compasso ou da adoção deliberada de compassos de 5 ou 7 tempos, que não são comuns em nossa tradição musical.

No *Calendário do Som*, o próprio Hermeto assume a mistura, ao falar da composição do dia 25 de outubro: “Esta música é uma mistura de chorinho com baião, samba e com tudo. Assim como o tempo muda, tudo tem que evoluir sempre”. (Paschoal, 2000: 147)

A música “1º de fevereiro de 1997”, do *Calendário do som* é, segundo o compositor, “um chorinho em sete”.(Paschoal, 2000: 246) Essa foi a única música encontrada dentre os choros de Hermeto Paschoal que não apresenta o compasso 2/4 tradicional. Segundo seu próprio relato, trata-se por isso de um choro que alude a uma transformação da música popular: “Vai para vocês mais uma em sete por quatro. Me inspirei num chorinho. Acho que já está na hora de tocar chorinho em sete para acostumar. É o barato.”(Paschoal, 2000: 246)

A partitura foi transcrita do livro *Calendário do som*. Procurei ser fiel à escrita do compositor. O trecho que se segue apresenta os primeiros quatro compassos da música:

Da nota sol inicial até a nota sol que inicia o quarto compasso, ele tece uma frase articulada e melodiosa, cujo caráter lembra um choro antigo, dolente: nem parece que o compasso não é nada convencional.

Ao final do quarto compasso, a melodia faz um “três contra quatro”, ou seja, divide os três tempos em quatro notas de duração semelhante. Esse recurso de polirritmia é bastante usado por Hermeto. Tem-se a impressão muitas vezes que diferentes divisões rítmicas passam suas músicas causando modulações também nesse parâmetro. Nesse caso, a “frase polirrítmica” provoca um efeito de articulação, uma fazendo a ligação entre uma frase e outra.

O próximo trecho apresenta os compassos de 13 a 16:

Nos dois primeiros compassos, ele sugere uma interpretação: “bem ritmado”. O caráter contrasta com o do trecho inicial, aqui a melodia apresenta-se em forma de ostinato, um cromatismo localizado e repetitivo, também característico do choro. Ao final do compasso 15, surge novamente a polirritmia 3x4 sugerindo mais uma vez a articulação entre partes distintas.

Sem entrar ainda no mérito da harmonia, é interessante notar como Hermeto se utiliza de várias frases rítmicas muito encontradas nos choros, todas elas baseadas na síncope ca-

racterística e outras variações do “tresilho” de que fala Sandroni, ou seja, muitas figuras contramétricas, além das polirrítimias já citadas. Em relação à melodia, ele costura sem hesitar passagens lineares dentro da escala prevista e saltos e intervalos inesperados.

O compositor alagoano, ao mesmo tempo em que respeita os limites do gênero a ponto de chamar a música de choro, explora esses limites ao extremo. Nessa música particularmente, ele não utiliza o compasso binário convencional nem a forma mais característica (AABBACCA), mesmo assim ele fala que a música é um choro e deve ser tocado como tal. Ao escutar a música, ela remete ao universo do choro e pode muito bem ser tocada por flauta, pandeiro, violão de sete cordas e cavaquinho. Apesar do estranhamento do compasso e forma, a música apresenta muitos elementos do gênero choro na construção e desenvolvimento da melodia.

Tanto no repertório gravado quanto nas partituras editadas, compassos em cinco e sete são frequentes. A utilização desses compassos aliada à hibridização dos ritmos provoca uma linguagem rítmica ao mesmo tempo complexa e assimilável, porque transforma a tradição sem perder seus princípios.

Talvez este seja o traço que mais me interessa nessa aproximação da música de Hermeto Paschoal: compreender os elementos que ele acrescenta e desenvolve a partir de toda essa tradição musical brasileira que ele incorporou ao longo de sua trajetória, no caso mais específico do choro, não como mera repetição, mas como uma tradição viva, em constante transformação.

Como bem definiu o músico Mané Silveira (flautista e saxofonista da Orquestra Popular de Câmara), ao referir-se a Hermeto Paschoal: “Por mais que sua música se torne complexa, ele nunca perde a referência da festa de rua”. (Silveira, 2002)

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mário de. Dicionário musical brasileiro / coordenação Oneyda Alvarenga, 1982-84, Flávia Camargo Toni, 1984-89. – Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília, DF: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Cidade de São Paulo: E-DUSP, 1989.

CASCUDO, Câmara. Dicionário do folclore brasileiro. São Paulo: Global, 2001.

COSTA LIMA NETO, Luiz. A música experimental de Hermeto Paschoal e grupo (1981-1993): concepção e linguagem. [Dissertação de Mestrado] Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNI-RIO, 1999.

- FRANCESCHI, Humberto. A Casa Edison e seu tempo. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002
- GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- PASCHOAL, Hermeto. Calendário do Som. São Paulo: Senac, 2000.
- REILY, Suzel Ana. Introduction: Brazilian musics, Brazilian identities. British Journal of Ethnomusicology vol. 9/I 2000, p.1-10
- VERZONI, Marcelo. Os primórdios do choro no Rio de Janeiro. [Tese de doutorado] Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, 2000.
- SANDRONI, Carlos. “Adeus à MPB”. Decantando a República, v.1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2004.
- SANDRONI, Carlos. Feitiço Decente. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/ Editora UFRJ, 2001.
- SILVEIRA, Mané. Orquestra Popular de Câmara – danças, jogos e canções. (encarte de CD). Núcleo Contemporâneo, 2002.
- TRAVASSOS, Elizabeth. Modernismo e música brasileira. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2000.

Entrevista:

BAHIA, Márcio Villa. 25/03/2005

Discografia consultada:

- A música livre de Hermeto Paschoal. LP. Polygram, 1973.
- Slave Mass. CBS, 1977.
- Hermeto Paschoal e grupo. CD. Som da gente, 1982.
- Lagoa da Canoa – Município de Arapiraca. CD. Som da Gente, 1984.
- Só não toca quem não quer. CD. Som da Gente, 1987.
- Por diferentes Caminhos. LP. Som da Gente, 1994.