

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES - USP
DEPARTAMENTO DE
MÚSICA

SALOMÃO SIDHARTA JESUS DOS SANTOS

**O CHORO COMO FERRAMENTA DE DESENVOLVIMENTO DAS
HABILIDADES MUSICAIS**

SÃO PAULO
2021

ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES - USP
DEPARTAMENTO DE
MÚSICA

SALOMÃO SIDHARTA JESUS DOS SANTOS

**O CHORO COMO FERRAMENTA DE DESENVOLVIMENTO DAS
HABILIDADES MUSICAIS**

TRABALHO CONCLUSÃO DE CURSO SUBMETIDO À ESCOLA DE
COMUNICAÇÕES E ARTES COMO PARTE DOS REQUISITOS
NECESSÁRIOS PARA A OBTENÇÃO DO BACHAREL EM MÚSICA COM
ÊNFASE EM CLARINETE. SOB A ORIENTAÇÃO DO PROFESSOR LUÍS
ANTÔNIO EUGÊNIO AFONSO.

SÃO PAULO

2021

*Dedico este trabalho à Nailor Azevedo “Proveta”
que me apresentou um mundo de possibilidades
no choro e na linguagem da música brasileira.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos os que me ajudaram na elaboração deste trabalho: Alexandre Ribeiro, que me iniciou no clarinete e me enamorou pela música, Nailor Azevedo “Proveta”, por apresentar o gigante universo da música brasileira e me enamorar pela cultura brasileira, Dirceu Leite, por sua contribuição na linguagem da música brasileira e sua humildade e carinho, Fábio Peron, por inspirar e enriquecer o tema deste trabalho e, especialmente, Luís Afonso “Montanha”, meu orientador e amigo querido.

Também gostaria de agradecer aos meus queridos amigos que participaram de maneira direta e indireta na elaboração desse trabalho: Luísa Carvalho, Leonardo Gomes, Pedro Teixeira, Eduardo Montilla, Wellington Souza, Wellington Silva, Ivan Vilela, Jessica Gubert, Agnaldo Luz, Yasmin Rainho, Gian Corrêa, José Luiz Braz, Marlon Santos Martins, Alex Tebaldi, Ariel Dantas, Claudio Zanelatto, Carla Ponsi, Daniel Reginato, Daniel Tamborin, Ana Gabriela Ricciardi Calasans, Felipe Silva, Marco Rochael, Santiago Steiner e muitos outros.

Não é difícil, só dá trabalho...

Laércio de Freitas “Tio”.

RESUMO

Neste estudo observamos a versatilidade do choro muito além do seu virtuosismo. Vimos os benefícios pedagógicos que podemos utilizar, tais quais a acentuação do choro e de suas vertentes como forma de variação do estudo tradicional do instrumento em métodos técnicos do instrumento, peças clássicas, contemporâneas; a prática de “tirar música de ouvido” como forma de aprimoramento da percepção harmônica, melódica, rítmica, de afinação, da capacidade de identificar as inflexões melódicas e interpretativas em gravações musicais, e já que o choro veio da mistura de músicas europeias com batuques africanos, ampliamos essa nossa capacidade não só para a música brasileira, mas também para uma imensa diversidade de linguagens que tenham relação com a música européia e a música africana; a naturalização de técnicas estendidas (obtida por meio do ato de tirar música de ouvido com foco em copiar as inflexões melódicas das gravações) como glissandos, frullatos e sons guturais; o aperfeiçoamento da agilidade técnica e domínio do instrumento obtido através das melodias virtuosas do choro, o que contribui com a polivalência do músico em qualquer estilo.

Palavras-chave: clarineta, Brasil, performance, choro, ensino.

ABSTRACT

In this study, we observed the versatility of choro beyond its virtuosity. We saw the pedagogical benefits that we can use, such as the accentuation of choro and its strands as a form of variation from the traditional study of the instrument in technical methods of the instrument, classical and contemporary pieces; the practice of "taking music by ear" as a way of improving harmonic, melodic, rhythmic, tuning perception, the ability to identify melodic and interpretive inflections in musical recordings, and since choro came from mixing European music with drumming Africans, we have expanded our capacity not only to Brazilian music, but also to an immense diversity of languages that are related to European music and African music; the naturalization of extended techniques (obtained through the act of taking music by ear with a focus on copying the melodic inflections of the recordings) such as glissandos, frullatos and guttural sounds; the improvement of technical agility and mastery of the instrument obtained through the virtuous melodies of choro, which contributes to the versatility of the musician in any style.

Keywords: clarinet, Brazil, performance, choro, teaching.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. O CHORO E O ENSINO CONSERVATORIAL	11
1.1 Uma breve história do choro.....	11
1.2 O estudo do instrumento no conservatório.....	16
2. O ESTUDO DO CHORO COMO FERRAMENTA DE EVOLUÇÃO DAS	
 HABILIDADES MUSICAIS	19
2.1 O choro como ferramenta de desenvolvimento técnico no instrumento.....	20
2.2 O choro como ferramenta de desenvolvimento rítmico.....	23
2.2.1 O uso da rítmica do choro no estudo do instrumento.....	24
2.3 A linguagem do choro	27
2.4 Desenvolvimento do ouvido harmônico em função do choro	30
2.5 A improvisação no choro como ferramenta de domínio do instrumento.....	31
CONSIDERAÇÕES FINAIS	33
REFERÊNCIAS	35
ANEXOS	37

INTRODUÇÃO

Os músicos têm como hábito buscar as ferramentas mais eficientes para aprimorar sua técnica, articulação, percepção rítmica, melódica, harmônica e suas habilidades musicais por meio de diversos processos pedagógicos. O presente trabalho busca evidenciar, mediante relatos/entrevistas - coletados durante esta pesquisa - de alguns dos grandes clarinetistas (e multi-instrumentistas) da música popular brasileira, como: Dirceu Leite, Nailor “Proveta” Azevedo, Alexandre Ribeiro e do bandolinista Fábio Peron sobre os benefícios e desenvolturas adquiridas no aprendizado e na prática do choro, descrevendo também sobre suas experiências e vivências com esse gênero musical, assim como as influências e suas práticas atuais como instrumentistas decorrentes desse contato.

Esse tema foi escolhido com o objetivo de sugerir o uso do gênero choro como ferramenta de desenvolvimento das habilidades musicais no geral e incorporar elementos da nossa cultura brasileira, em especial o choro, aos estudos diários do músico brasileiro.

No primeiro capítulo é abordado como o choro surgiu, como é estruturado, quais as claves rítmicas básicas do choro-varandão, maxixe, polca, polca-choro, choro-sambado e também contextualizo o ensino conservatorial onde é imposta uma metodologia mecanicista ao músico visando prepará-lo para tocar em uma orquestra de música clássica, mesmo este podendo não ser seu objetivo.

No segundo capítulo exponho minhas sugestões de estudo utilizando o choro como ferramenta, baseando-me nas três entrevistas que fiz com Alexandre Ribeiro, Nailor Azevedo e Dirceu Leite e no depoimento de Fábio Peron evidenciando os benefícios obtidos por meio dele.

1. O CHORO E O ENSINO CONSERVATORIAL

1.1 Uma breve história do choro

Surgido em meados do século XIX no Rio de Janeiro como uma mistura de danças africanas e danças européias, o choro é um gênero instrumental da música popular brasileira reconhecido por ser considerado o primeiro gênero musical urbano genuinamente brasileiro (CAZES, 1998).

O nome “choro” pode ter várias origens e não há somente uma teoria que possa estar correta. Luís da Câmara Cascudo acreditava que “choro” vinha de “xolo”, um baile feito pelos escravos nas fazendas, que, por confusão com a parônima portuguesa, acabou sendo chamado de “xoro” e por fim choro. Já Ary Vasconcelos acreditava que o termo teria vindo dos choromeleiros, uma corporação de músicos multi-instrumentistas de importância no período colonial. O povo teria começado a chamar qualquer conjunto instrumental de choromeleiros e depois encurtando para choro. José Ramos Tinhorão crê que “choro” vem da impressão de melancolia que as baixarias (frases feitas na região grave) do violão de sete cordas causam, daí a expressão choro (CAZES, 1998).

O choro é tradicionalmente tocado pelos conjuntos chamados de “regionais”. Os regionais antigamente eram formados apenas por flauta, violão e cavaquinho, mas, com o desenvolvimento do gênero, outros instrumentos foram agregados (TINHORÃO, 1998).

Mesmo o choro tendo tradicionalmente três partes (a parte A, B e C, geralmente tocados em forma rondó “AABBACCA” e em suas variações como por exemplo “AABACA”, ou “ABACA”, entre outras), na qual a primeira parte (parte A) é na tonalidade central da música e a segunda e terceira parte (parte B e C) são em tons vizinhos. Também houveram composições de grandes nomes do choro que tinham somente duas partes e até só uma parte, como por exemplo o choro de duas partes de Jacob do Bandolim “Receita de Samba” e o choro de uma parte de K-Ximbinho “Catita”.

Receita de Samba

CASAdoCHORO Jacob do Bandolim

The musical score for "Receita de Samba" by Jacob do Bandolim is presented in two systems. The first system consists of 12 staves, and the second system also consists of 12 staves. The score is written for guitar and includes a variety of chords and melodic lines. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into two systems, each with 12 staves. The first system ends with a double bar line and the second system begins with a 'DS a Coda' marking. The score includes a variety of chords such as C, Gdim, G, F, E, A7, D7, G, G, Cm, Cm6, G7, C, A7, D7, G, Cm, Cm6, G7, G7(13), C, E7, Am, A#dim, G, E7, Am, D7, G, B7, Em, Am, Am, F#7, F#7, B7, B7, B7, B7, Em, Am, Em, F#7, Cdim, B7, Em, D7, Am, D7, B7, E7, Am, A#dim, G, E7, Am, D7, G, G.

Figura 1: Partitura do choro “Receita de Samba” de Jacob do Bandolim.

Fonte: <https://acervo.casadochoro.com.br/works/view/5321>

Catita - choro

K. Ximbinho

Clarineteta-Tenor Sax Bb

Chords indicated above the staff:

F6 Dm7 G7 G7 Gm7

Gm7 C7 F Gm7 Am F7 Bb Gm7 G#7 Am7

Dm7 G7 C7M C#7 Dm7 G7 C C7 F6

Dm7 G7 G7 Gm7 Gm7 C7 F6 F13

Bb6 Gm7 Am7 D7 Gm7 C7

F7M Gm7 C7 F F7 Bm7-5b Bb6 Am7-b5

D7 G#m7-b5 C7 F7M F7

Figura 2: Partitura do choro “Catita” de K-Ximbinho. Fonte: Própria.

O choro é construído com ricas melodias, harmonias e modulações, na qual o ritmo atua como um fio condutor que permeia a música inteira, sendo então o ritmo o alicerce não só do choro como também da música brasileira. Como dizia Sérgio Molina:

Se no universo da música clássica as articulações compositivas no nível primário (...) pendem para operações que tomam como ponto de partida a produção de “um reservatório de notas”, ou seja, a priorização das relações da propriedade “altura” do som (harmonias, contrapontos, etc.), na música popular, esse nível primário é historicamente o campo estruturado por intrincados jogos rítmicos, especialmente no que concerne à música popular surgida nas Américas com elementos de rítmica originalmente africana (MOLINA, 2017, p.44).

Sobre a forma de composição, Molina continua dizendo:

Muitos dos gêneros musicais populares da América herdaram da rítmica da África subsaariana a peculiaridade de se organizarem não apenas sobre um determinado ciclo (o equivalente do compasso), mas, sobretudo, sobre uma figura rítmica, uma espécie de ostinato em torno do qual as demais linhas se organizam. É como se a criação da música já partisse da referência dessa figura dada, e não só da sucessão de pulsos que compõem o suposto ciclo no que tal figura se encaixa (MOLINA, 2017, p.70).

O choro é formado por diversos sub-gêneros, dos quais os mais popularizados são o choro-sambado, a polca, a polca-choro, o maxixe e o choro-varandão. Cada um possui sua clave rítmica característica, como é possível verificar nos exemplos a seguir:

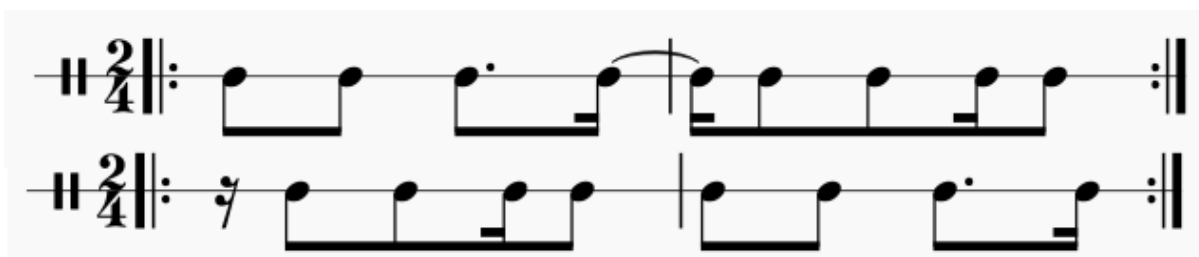


Figura 3: Claves rítmicas características do choro-sambado. Fonte: fonte elaborada pelo autor.

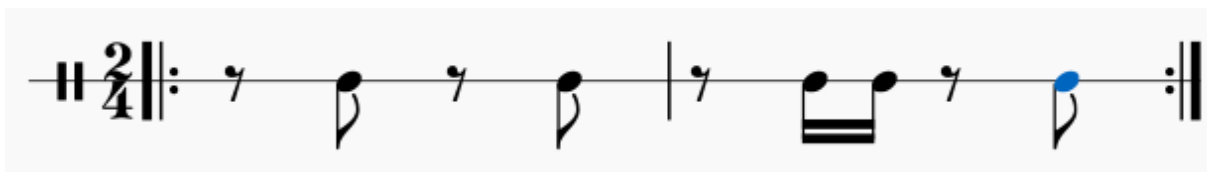


Figura 4: Clave rítmica característica da polca. Fonte: fonte elaborada pelo autor.

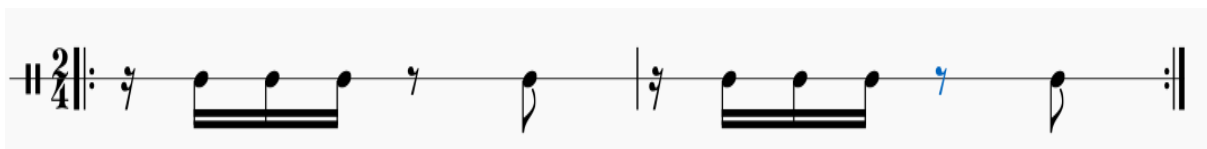


Figura 5: Clave rítmica característica da polca-choro. Fonte: fonte elaborada pelo autor.

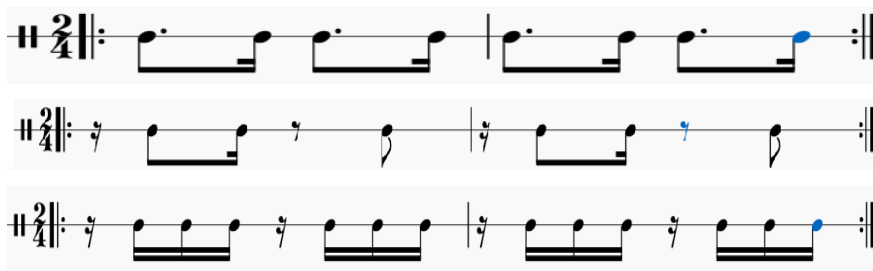


Figura 6: Claves rítmicas características do maxixe. Fonte: fonte elaborada pelo autor.

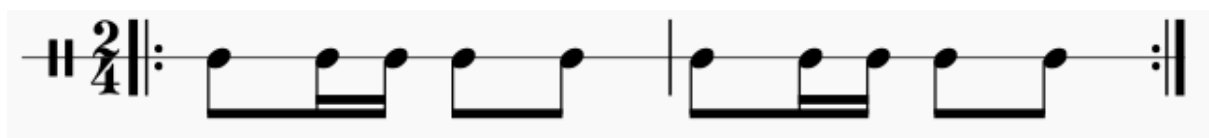


Figura 7: Clave rítmica característica (cavaco) do choro-varandão. Fonte: fonte elaborada pelo autor.

1.2 O estudo do instrumento no conservatório

Seja o ensino formal ou informal, a estrutura do ensino de música no Brasil é baseada em métodos europeus que têm por objetivo suprir a necessidade técnica (não estilísticas) do instrumentista para que o mesmo não tenha dificuldades de tocar o que seria o repertório orquestral, assim criando uma visão mecanicista da realidade do músico que basicamente está sempre sendo formado para tocar em uma orquestra de música clássica, mesmo este podendo não ser seu objetivo.

Mesmo com os termos “ensino formal” e “ensino informal” existindo no meio acadêmico, é fundamental evidenciar que são conceitos que remetem ao complexo de superioridade dos moldes europeus de ensino. Meki Emeka Nzewi dá como exemplo o ensino da arte musical indígena:

Todas as culturas humanas conduziram sistematicamente a educação na configuração sonora ou em movimentos coreografados, através de pedagogias formais lúdicas; o complexo de superioridade metropolitano começou a rotular a educação incorporada da arte musical indígena como informal, enquanto atribuía o aprendizado formal à pedagogia abstrata de controle de sala de aula (NZEWI, 2012, p. 85).

Para entender um pouco como o ensino conservatorial funciona, vamos

investigar o que aconteceu com ele desde o começo.

Durante os séculos XVII e XVIII, o ensino do instrumento era dado de forma oral, onde o professor compunha exercícios com o objetivo de suprir a necessidade do aprendizado do aluno, baseando-se nas dificuldades musicais do mesmo. Neste modelo de ensino, o professor ainda passava suas concepções interpretativas e estilística da contemporaneidade de sua época.

Nos séculos XVIII e XIX, os padrões sociais até então estabelecidos na Europa mudaram (como a ascensão da burguesia) e a música, que até então era de alcance somente dos nobres e do clero, passou a ser acessada por grande parte da sociedade, assim sendo necessária uma padronização do ensino de música, sendo essa a origem do ensino conservatorial: A tentativa mais bem-sucedida de simplificar a música a fim de torná-la compreensível a todos deu-se em seguida à Revolução Francesa. Tentou-se, então, pela primeira vez, num grande Estado, colocar a música a serviço de ideias políticas: o minucioso programa pedagógico do conservatório foi o primeiro exemplo de uniformização na história da música. Ainda hoje músicos são educados para a música europeia, no mundo inteiro, através desses métodos [...] (HARNONCOURT, 1988, p. 15).

Com uma quantidade maior de alunos, a criação de métodos de ensino foi uma inovação onde os estudos contidos neles aumentavam gradativamente sua dificuldade, assim não sendo mais necessário o ensino completamente oral, pois os exercícios que eram anteriormente compostos especialmente para cada aluno foram padronizados para todos os alunos aos moldes da necessidade técnica da época (séc. XVIII e XIX) naquele ambiente.

Barros (2019, p. 65-66 apud GALIZIA (2016); Vieira, 2000) elenca algumas características, realizando uma síntese sobre o modelo conservatorial de ensino:

- O currículo é dividido em duas seções: teoria musical e prática instrumental;
- A Música erudita ocidental é tida como conhecimento oficial, ou seja, há uma supremacia absoluta da Música notada (escrita em partitura);
- Há a descaracterização de outros tipos de música, como as populares e midiáticas, em um panorama em que elas não são vistas “apenas” como inferiores, mas até como “não musicais”;
- Os exercícios repetitivos predominam;
- A ênfase está no ensino do instrumento, visando o alcance do virtuosismo, considerado como resultado do talento e da genialidade;
- O centro está no indivíduo;
- O programa de estudos é fixo. Os alunos devem seguir exercícios e peças, do simples para o complexo, considerados nesse modelo como obrigatórios;
- A teoria da Música é confundida com o processo de alfabetização musical;

- Predomina um forte caráter seletivo dos estudantes (resultado da crença do talento inato);
- O poder está concentrado nas mãos do professor, que é aquele instrumentista virtuoso que, em razão disso, passa a ser a pessoa melhor indicada para ensinar.

No Brasil, a primeira instituição de ensino conservatorial de música surgiu em 1848: o Conservatório Imperial de Música. Isso foi uma das muitas ações para “civilizar” a nação por meio da colonialidade já consolidada naquela época e trazer ao Brasil a “boa música” da Europa e os seus cânones (QUEIROZ, 2020).

Vale lembrar que as necessidades de ensino de música na Europa no século XIX eram voltadas a um contexto completamente diferente da realidade da necessidade do ensino de música no Brasil. Na Europa eles continuam ensinando os fundamentos da música européia e inovando seus métodos para se adaptar ao contexto contemporâneo. Já no Brasil o ensino conservatorial foca no ensino de música européia do século XIX com o uso dos livros que contém em seu título a expressão “método completo”, e deixa de lado a presença da música essencialmente brasileira, talvez pela falta de conhecimento da sua cultura (CARRASQUEIRA, 2017). Sobre a inserção da música brasileira no ensino de música no Brasil “ressalto a compreensão de ensinar música partindo daquilo que é conhecido, familiar, na busca pelo diálogo com a realidade do aluno, como caminhos assertivos no processo educacional.” (SILVA, 2020, p.13).

2. O ESTUDO DO CHORO COMO FERRAMENTA DE EVOLUÇÃO DAS HABILIDADES MUSICAIS

O choro, além de ser considerado um dos primeiros gêneros musicais urbanos genuinamente brasileiros, é também muito conhecido por suas melodias virtuosas, por explicitar muito bem suas harmonias (por meio dos arpejos e “notas-chave¹”), por suas melodias advindas de diversas danças e por seu caráter improvisatório. Já podemos pressupor o que o choro pode agregar no nosso estudo diário e até mesmo no estudo de uma pessoa que está iniciando seu aprendizado no instrumento, como um maior desenvolvimento técnico, da escuta harmônica, da criatividade e domínio do instrumento.

Para embasar o presente trabalho, foram entrevistados três clarinetistas brasileiros e multi-instrumentistas do universo do choro, que conheceram o choro de formas distintas e tiveram uma relação de início bem diferente: Alexandre Ribeiro (SP), Nailor “Proveta” Azevedo e Dirceu Leite. E também foi recolhido um depoimento do bandolinista Fábio Peron.

Proveta, antes mesmo de tocar um instrumento, conheceu o choro por meio do pai dele, que tinha vasto conhecimento do gênero e o passou para seus filhos como uma linguagem que precisava ser “falada”. Alexandre Ribeiro conheceu o choro por meio do disco “Segura Ele” do clarinetista Paulo Sérgio Santos, já enquanto instrumentista, começando assim a estudá-lo. Dirceu conheceu o gênero aos 12 anos quando ouvia longinquamente o som de uma flauta em sua residência, porém, efetivamente, teve seu primeiro contato com o choro entre seus 16 e 17 anos quando tirou de ouvido² o choro “Brasileirinho” de Waldir Azevedo, que o encantou por sua performance.

Foram feitas três perguntas para cada entrevistado, buscando saber não só como o uso do choro influenciou musicalmente durante o aprendizado deles, mas também quais as maiores influências musicais que os ajudaram a chegar no jeito que eles tocam atualmente:

¹ “Notas-chave” diz respeito às notas essenciais na melodia que evidenciam o caminho harmônico.

² A expressão “tirar música de ouvido” diz respeito a aprender uma música apenas ouvindo-a, sem a necessidade de ler partitura. (CARRASQUEIRA, 2017)

1. Qual foi seu primeiro contato com o choro, quais foram suas principais referências nesse meio e como isso (o choro) influenciou no desenvolvimento da sua formação musical?
2. Quais foram suas outras principais referências musicais e de que maneira elas influenciaram/influenciam na sua prática musical na atualidade?
3. Na sua opinião, como o choro pode influenciar no aprendizado e desenvolvimento de outras linguagens musicais e no domínio do instrumento?

2.1 O uso do choro como ferramenta de desenvolvimento técnico no instrumento

É de consenso geral entre os entrevistados que o choro tem melodias de grande riqueza técnica, nas quais encontramos arpejos, escalas, cromatismos, tudo isso em melodias que soam de maneira cantada e acabam exigindo uma certa desenvoltura do intérprete. Geralmente quem não tem tanta desenvoltura no instrumento, busca a expansão de sua técnica para fazer o choro soar naturalmente, isto é, acaba encontrando caminhos para se desenvolver e conseguir tocar como se estivesse cantando. Claro, isso depende da afinidade e gosto pelo estilo que está sendo tocado, ou como Antônio Carlos Carrasqueira ressalta:

A Música mexe com nossa memória afetiva e põe-nos em contato com nossos sentimentos, fantasias e regiões profundas de nosso ser. A busca da beleza, do estilo, do equilíbrio e da intenção correta, ao mesmo tempo que desenvolve nosso senso estético e aprimora nossa capacidade de pensar, conduz-nos à auto-observação e movimenta-nos em direção ao autoconhecimento (CARRASQUEIRA, 2017, p. 21).

Usando o choro para abordar a agilidade mecânica da técnica do instrumento, temos que ter em mente que o choro é uma linguagem popular desenvolvida através do saber oral, ou seja, o seu desenvolvimento e disseminação não se deram, em sua maioria por partitura, mas pela oralidade e convivência das pessoas que executam esse gênero.

Nailor “Proveta” ressalta em sua entrevista que em sua infância não se tinha quase nenhum acesso a partituras em Leme (SP), sua cidade natal, então seu pai, Geraldo Azevedo, passava oralmente os choros, peças e música no geral para ele

quando ele tinha entre 8 e 9 anos (2021).

Essa forma que ele começou a passar, por exemplo tocando música clássica, tocando choro com repertório, repertório e repertório, começou a me fazer ouvir, porque eu não tocava com partitura com ele, eu tocava sem partitura, a gente aprendia as músicas ouvindo, então na realidade eu tocando choro com ele, tocando valsas, tocando maxixes, tocando dobrados, a música clássica que ele me acompanhava que era “Czardas”, tudo que a gente tocava era sem partitura, e eu fui me tornando mais ligado na música, ele percebeu que eu já tinha um sentido de métrica, então comecei a desenvolver em cima dessa métrica uma outra melodia que a gente chamaria de improvisação, isso foi muito legal, mas isso só veio pela forma que a gente praticava o choro ou qualquer outro gênero que fosse canção, bolero, essas coisas todas a gente tocava com ele decor (AZEVEDO, MARÇO DE 2021).

Essa relação de tirar música de ouvido, nos faz praticar uma série de habilidades de grande importância para o nosso desenvolvimento musical, como o solfejo, percepção melódica, harmônica, rítmica, métrica, fraseologia, que são de extrema necessidade para o instrumentista, além da habilidade de copiar e reproduzir as inflexões musicais e a utilização natural de técnicas estendidas³ (frullatos, glissandos, micro-tom) presentes no estilo.

A fama de “gênero difícil” dado ao choro sempre foi muito reforçado pelos músicos mais velhos e coincidentemente isso foi ressaltado nas três entrevistas. Proveta citou o que seu pai sempre lhe dizia:

[...]era a semana inteira de música, mas o choro vem dessa relação com meu pai, ele que trouxe o repertório, ele que trouxe essa alma. É claro que eu aprendi outras músicas depois, é claro que ele mesmo falou que existia outras, mas eu lembro que ele falava assim que, se eu tocasse choro, que é um gênero difícil de tocar no sentido assim de um gênero muito sofisticado, eu poderia tocar qualquer outra coisa, e ele tinha razão, ele tinha muita razão[...] (AZEVEDO, MARÇO DE 2021).

³ Técnica estendida ou expandida (extended technique) diz respeito ao uso de técnicas não tradicionais de instrumentos tradicionais (FERRAZ, 2007, p. 3)

Alexandre Ribeiro fala sobre sua vivência com as pessoas do ambiente dos chorões⁴:

[...]o choro influencia muito no domínio do instrumento, porque as melodias de choro na sua maioria apresentam um nível técnico altíssimo, sempre me disseram que se você toca choro, você toca qualquer coisa, você precisa ter um desenvolvimento técnico alto e um conhecimento tanto de partituras quanto de percepção auditiva avançados para poder entender, tirar melodias e reconhecer harmonias. (RIBEIRO, MARÇO DE 2021)

Dirceu Leite cita os músicos antigos de choro:

[...]o choro pode sim influenciar no aprendizado e desenvolvimento do instrumento, os músicos antigos de choro sempre disseram “se você toca choro, você toca qualquer tipo de música”, eu sempre ouvi isso desde a época do “Suvaco de Cobra” até hoje os chorões tradicionais dizem isso.[...] (LEITE, ABRIL DE 2021)

Todos os entrevistados também ressaltaram o desenvolvimento técnico que o choro traz por suas próprias experiências e Proveta fala do choro como passo inicial:

A partir do choro que eu comecei a desenvolver técnica [...] (AZEVEDO, MARÇO DE 2021).

Alexandre Ribeiro fala da sua relação com as melodias mais rápidas que ele gosta de tocar:

O choro influenciou muito no meu desenvolvimento musical inicialmente pela dificuldade das melodias. Tiveram várias melodias que eu gostava de tocar, umas melodias mais rápidas como “Sempre”, o próprio choro “Segura Ele”, “Espinha de Bacalhau”, o repertório de choro têm melodias bem desafiadoras, então me influenciou muito a desenvolver a minha técnica, a minha resistência, controle de respiração, além de que através do choro eu conheci também um pouco mais sobre a música brasileira, além das melodias, também as

⁴ A expressão “chorão” é utilizada para falar das pessoas que tocam choro.

harmonias e o universo sonoro da música brasileira, então foi assim que o choro me influenciou no desenvolvimento da minha formação musical (RIBEIRO, MARÇO DE 2021).

Dirceu em sua entrevista diz que para se tocar choro, o músico deve ter de antemão uma certa desenvoltura musical:

[...]simplesmente ler uma partitura de choro não é tocar choro, sendo assim, na minha opinião, é prematuro dizer que o choro tenha se tornado até agora um elemento influenciador, ele influencia pela sua performance pela sua beleza e tudo mais, mas o músico já vem pronto, ele não se formou do choro, eu poderia ter sido um exemplo de músico que me formou pelo choro, mas não existia referências acadêmicas para poder estudar o gênero musical a ponto de ser um especialista formado dentro desse gênero (LEITE, ABRIL DE 2021).

Vemos então que a desenvoltura técnica é necessária para conseguir tocar o choro. Em conversas informais com o Dirceu (logo após a entrevista) ele ainda fala que o choro desenvolve sim, e muito a técnica, porém, para se tornar um músico “de alta performance” seria necessário o estudo de outras linguagens e métodos já existentes, assim como ele teve que estudar:

Eu tive que estudar música clássica, eu tive que tocar as sonatas, os concertos, tive que estudar os compositores clássicos para conseguir tocar choro (LEITE, ABRIL DE 2021).

Lembrando também que uma aula bem guiada utilizando o choro como ferramenta pode resultar em um desenvolvimento técnico de “alta performance”, além de também desenvolver noções básicas de harmonia e rítmica. Ao longo da pesquisa isso continuará sendo mostrado.

2.2 O uso do choro como ferramenta de desenvolvimento rítmico

O choro carrega consigo uma série de claves rítmicas que fazem parte dos seus sub-gêneros (choro-sambado, polca, polca-choro, maxixe, choro-varandão). Vale ressaltar que não temos exatamente somente uma clave quando se fala de uma formação de regional de choro, e Fábio Peron salienta:

[...]na maioria dos estilos populares regionais do Brasil – dos que eu conheço pelo menos – você não tem exatamente uma clave rítmica mãe, você tem uma clave rítmica distribuída pelos instrumentos que compõem o regional: pandeiro vai fazer uma coisa, o cavaquinho vai fazer outra, violão de seis vai fazer outra, violão sete vai fazer outra e a junção de isso tudo vai compor uma possível clave daquele tipo de choro, sendo que a melodia manda nisso; você tem características rítmicas na melodia que vão ditar qual será a levada da música e isso é muito rico, o entendimento disso é valiosíssimo e conseguir aplicar isso no seu instrumento de forma plena exige muito estudo (PERON, maio 2021).

A rítmica na música popular é usada como uma espécie de fio condutor que está intrínseco nas operações composicionais e que pode mudar a forma, estilo, gênero (MOLINA, 2017) e linguagem. Molina ressalta também que:

[...] podemos dizer que as pulsações (isocrônicas) estabelecem o campo para os ataques assimétricos que formam as claves, às quais são hierarquicamente subservientes (MOLINA, 2017, p.71).

No choro temos vários tipos de acentuações para uma mesma frase de um choro que seja, mas todas essas acentuações conversam com a rítmica das claves que são tocadas por cada instrumento do regional, tendo assim diversas combinações de acentuações que fazem parte da linguagem. Temos também uma gama de claves “básicas” de cada subgênero do choro, cabendo a nós identificá-los por meio da melodia dada e, com isso enraizado em nós, temos uma gama de estudos que podemos fazer com esses ritmos que veremos a seguir.

2.2.1 O uso da rítmica do choro no estudo do instrumento

Alexandre Ribeiro, após sentir que seus estudos do clarinete com os métodos tradicionais estavam maçantes – no caso o “Complete Method for Clarinet” de Carl Baermann – sentiu a necessidade de torná-los menos monótonos e mais divertidos para si. Sendo assim, como gostava muito de música brasileira, começou a usar as claves rítmicas da música brasileira juntamente com os métodos tradicionais, como por exemplo, no estudo de escalas articular as semicolcheias adicionando a clave

rítmica do samba:



Figura 8 - célula rítmica executada pelo tamborim no samba. Fonte: <http://imagens.google.com/>



Figura 9 – Escala de Dó Maior com a célula rítmica do samba adicionada. Fonte: ANANIAS, Luís Gustavo de Barros. **Metodologia da Escola de Clarinete Erudito Aplicado na Música Popular** (Choro). São Paulo. UNESP: 2016.

Esse tipo de estudo pode ser usado não somente neste método (Carl Baermann), mas também no estudo de peças clássicas, pois mudando a articulações, podemos entender a peça de um jeito diferente. Por exemplo:



Figura 10 – Trecho do Concerto para Clarinete em A de W. A. Mozart com rítmica do baião adicionada. Fonte: fonte elaborada pelo autor.

O universo musical pode ser apresentado ao aluno de diferentes maneiras. Pode ser abordado de forma essencialmente técnica, ou, então, de tal modo que estimule a curiosidade e a reflexão sobre diversos aspectos da existência, como a história do homem e das leis que regem o universo, para ampliar nosso entendimento sobre importantes questões atuais e de nossa vida cotidiana (CARRASQUEIRA, 2017, p. 23).

Quando entendemos os ritmos que estão sendo empregados em cada trecho do choro, entendemos o sotaque com qual devemos “falar”. Alexandre Ribeiro ainda ressalta:

Assim como o brasileiro é uma mistura de raças, o choro em sua plenitude é uma mistura de ritmos, então, em um único choro, você encontra vários tipos de articulações, de sugestões rítmicas e tudo mais, só isso já te ajuda a tocar outros estilos. A partir do momento que você entende que dentro do choro temos a influência do frevo, do baião, do samba, da bossa-nova, do maracatu, do forró... você já consegue entender diretamente essas sonoridades distintas (RIBEIRO, MARÇO DE 2021).

Não só desenvolvemos o nosso ouvido para reconhecer os ritmos da música brasileira, mas desenvolvemos também noção de métrica, nos ajudando a ter o sentido de localização temporal do que estamos tocando.

Tendo noção de métrica, temos mais liberdade de improvisar (assunto que será abordado no decorrer do trabalho), mas como aprender a improvisar? Proveta conta como aprendeu a improvisar de maneira prática:

[...] ele (pai do Proveta) via que eu tinha facilidade no repertório então teve uma hora que ele me disse “olha, está na hora de você começar a improvisar”, e aí eu comecei a improvisar, que era fazer outras melodias não tão longe da primeira (na realidade, era mais uma variação da melodia). A primeira coisa que ele pedia para ter uma noção de campo harmônico, de localização no tempo, mas não tinha nome, não tinha cifra, não tinha nada, era tocar uma outra melodia horizontal, isso me ajudou a aguçar o sentido de direção. (AZEVEDO, MARÇO DE 2021)

Izaías Bueno de Almeida, grande bandolinista veterano do choro de São Paulo, improvisa lindas melodias, mas não chama o que faz de improviso, mas sim de variação. Na minha compreensão, é sobre isso que Proveta fala em sua entrevista, e acrescenta que, em razão disso, sua noção de direção de frase foi aguçada, uma ferramenta que nos ajuda muito com a interpretação.

[...] eu tinha essa facilidade de encarar as músicas assim, para mim era tudo

música do mesmo jeito que era difícil tocar choro, era difícil as outras coisas, mas não existia essa palavra (difícil), fazia parte da linguagem, do ensaio, e a música não era estudada por nível de dificuldade, ela era estudada como linguagem, você tocava aquela música porque você gostava dela primeiro, depois você resolvia o jeito de tocar ela para não colocar justamente nenhuma coisa que barrasse. Acho que o pensamento foi a coisa mais importante. A gente tocava e não chamava nenhuma música de fácil ou difícil, a gente tocava e se divertia, tocava junto se divertindo no sentido de os dois conseguirem “falar” ao mesmo tempo (AZEVEDO, MARÇO DE 2021).

Como todos os outros gêneros musicais, o choro tem seu jeito de se tocar, várias articulações a se usar (que geralmente é sabida entres os intérpretes desse gênero e aprendida por meio da oralidade), vários jeitos de se improvisar no estilo e isso tudo definimos como linguagem.

2.3 A linguagem do choro

Quando a música é estudada e apresentada somente da maneira como está grafada na partitura, não o desenvolvemos o nosso lado criativo e tornamos nosso estudo essencialmente técnico e monótono.

O performer, tendo o trabalho de estudar uma música, minimamente deveria interpretá-la de modo que ache agradável para sí, porém Shoemberg acredita que a música basicamente não deve ter nenhuma característica interpretativa e acrescenta:

[o performer] a despeito de sua intolerável arrogância, é totalmente desnecessário, exceto pelo fato de que as suas interpretações tornam a música compreensível para uma platéia cuja infelicidade é não conseguir ler esta música impressa” (NEWLIN, 1980, p.164, apud COOK, 2006, p. 5).

No estudo do choro, somos obrigados a desenvolver a criatividade, pois “simplesmente ler uma partitura de choro não é tocar choro” (Leite, 2021) e tendo consciência de que o choro é um estilo formado por tradição oral, somos obrigados a ouvi-lo para conseguir tocá-lo corretamente e o entendermos como linguagem. Proveta sempre põe em questionamento o fato de como o bebê aprende a falar: “antes de aprender a ler e escrever, ele aprende a falar com o choro deve ser do mesmo modo”. Outros teóricos da educação musical também dizem isso, como por exemplo

Marcos Antônio Correia e Howard Gardner:

[...]os elementos auditivos e orais possuem papéis fundamentais na linguagem e que esses elementos agem diretamente nas inteligências linguística e musical. Ao mesmo tempo diz que a música e a linguagem humana podem ter evoluído de uma forma expressiva comum (CORREIA, 2010, p.134-135, apud GARDNER, 1994, p.76-81)

Assim também como Ivan Vilela sempre disse em sala de aula: “música entra pelo ouvido, não pelo olho”, criticando o estudo mecanicista imposto pela academia, onde se diz que a partitura é uma fonte primária de conhecimento, quando a fonte primária da música é o som.

O choro passou a ser a base da minha formação, um entendimento como linguagem, não de forma consciente como hoje, explicada e com data, ela fazia parte como repertório, era aquilo que eu ouvia e era aquilo que nós tocávamos juntos (AZEVEDO, MARÇO DE 2021).

Sabe-se que as acentuações e inflexões sonoras (glissandos, frulatos, *bands*) são elementos de extrema importância para falar essa linguagem e isso só se aprende ouvindo. Essa escuta que fazemos nos ajuda a aguçar não só o nosso sentido de métrica, mas também nosso ouvido harmônico, conhecimento de grande valor elementar ao se tocar em conjunto, pois, se sabemos a função melódica/harmônica do que estamos tocando, conseguiremos maior entrosamento de nossa função no grupo, interpretando e manuseando as tensões e repousos da música, além de que quando sabemos em qual acorde a música se encontra, conseguimos preparar a nossa mente para tocar na tonalidade daquele trecho e tocar afinado com os outros membros do conjunto, possibilitando o desenvolvimento de diversas habilidades musicais também em outras linguagens.

Essa coisa de desenvolver outras linguagens, cantar bem no instrumento não era uma questão de qual gênero você está tocando; se é clássico, se é popular, se é um frevo, a questão não era o gênero, a questão era como que agente fazia isso, não tinha partitura.[...] O jeito de se estudar, de se aprender a perceber a música dentro de um tempo, de uma medida, é primeiro isso. Isso daí me influenciou muito na questão de como aprender e como poder

desenvolver outras linguagens musicais. Dominar um instrumento é falar [...].Hoje em dia na escola é tudo muito: as notas estão na partitura e o cara estuda aquilo que vai tocar; ele vai tocar aquilo que ele viu e não aquilo que ele ouviu; você toca o que você ouviu. [...] Durante a vida você fala, fala, fala, fala e depois você aprende a escrever, é disso que eu estou falando. [...] a gente estuda isso tudo até hoje, mas o ouvido que ouve harmonicamente é decorrente da forma como eu estudei o repertório com ele (pai), tocando, aprendendo a ouvir a música sem partitura [...] (AZEVEDO, MARÇO DE 2021)

Toninho Carrasqueira, mesmo sendo filho de chorão, tem formação clássica e ressalta que os músicos de formação popular têm uma proximidade maior com a escuta:

Se fizermos um paralelo com o aprendizado da música popular e refletirmos sobre a capacidade dos músicos – particularmente do *jazz* e do choro – de improvisar melodias de uma forma tão espontânea, veremos que sua requintada acuidade auditiva e sua excelente memória vêm do fato de que grande parte de seu aprendizado é feito “tirando música de ouvido”¹ - e os jazzistas, além desse aspecto, contam com uma vasta bibliografia que estimula a improvisação, fundamentada no estudo e no entendimento dos acordes. (CARRASQUEIRA, 2017, p. 30,31)

No choro não temos esta vasta bibliografia, mas como o choro, por meio das suas melodias, desenha melodicamente os acordes que são tocados pelos instrumentos acompanhantes em simultâneo, desenvolvemos o nosso ouvido harmônico, mesmo que de maneira inconsciente. Fábio Peron afirma:

Eu vejo muitos estudos de técnica que são aplicados aos instrumentos que envolvem basicamente arpejos e escalas e eu sempre gostei de estudar essas coisas aplicadas ao repertório, por exemplo: você vai fazer um estudo de arpejos no seu instrumento, nesse caso, você tem “Desvairada” do Garoto, O “Vôo da Mosca” do Jacob do Bandolim, que são duas músicas cheias de arpejo e difícilima tecnicamente, se você estudar isso lento, já terá uma base, na minha opinião, até maior do que o estudo de técnica puro, pois você estará botando aquilo no contexto musical e vai aproveitar enquanto o repertório. (PERON, MAIO DE 2021)

Analisando alguns trechos de alguns choros, podemos evidenciar como

demonstro na sequência.

2.4 Desenvolvimento do ouvido harmônico em função do choro

Como já foi dito antes, o choro desenha melodicamente muito bem suas harmonias de modo que conseguimos identificar a harmonia implícita somente pela melodia. Tomemos como exemplo a parte B do choro “Cheguei” de Pixinguinha e Benedito Lacerda:

Figura 11: Parte B do choro “Cheguei” de Pixinguinha e Benedito Lacerda. Fonte: SÉVE, MÁRIO; GANC, DAVI. **Choro Duetos**: Vol 1. São Paulo: Irmãos Vitale S/A Indústria e Comércio, 2010.

Podemos ver que a melodia se baseia em arpejos que desenharam a harmonia da tonalidade principal do tema B (Em) e passando pelas dominantes individuais do quarto e do quinto grau, além de passar pela dominante substituta da tonalidade central do trecho. Com o material melódico apresentado evidenciando a harmonia, fazemos nosso ouvido não só ouvi-la como um todo, mas também começamos a notar separadamente cada nota que compõe o acorde em cada momento.

[...]o choro também é um estilo que desenvolve muito lado harmônico, pois, por serem usadas às vezes menos dissonâncias nos acordes do que em outros estilos, isso faz você trabalhar as dissonâncias de uma forma muito mais

intensa, em função disso, você tem que ter um entendimento pleno da harmonia para acompanhar um choro e saber trabalhar as tríades e entender realmente as vozes andando, até por conta das inversões de baixo, pois o baixo nunca fica parado, ele sempre fica se movimentando e com isso os acordes vão mudando, nem que seja acordes transitórios, de passagem[...]. (PERON, MAIO DE 2021)

Notamos também que a inversão dos acordes são elaboradas para formar uma melodia que caminha no baixo e desenhar melhor a harmonia, isso também acaba por elaborar um contraponto na música que não são necessariamente as “baixarias⁵” do violão de 7 cordas.

As baixarias feitas pelo violão de 7 cordas são elementos de extrema importância na linguagem do choro pois elas desenharam a harmonia e geralmente dão direcionalidade harmônica à música. A “baixaria” é um elemento improvisatório, e para se improvisar é necessário conhecer intrinsecamente a harmonia da música.

2.5 A improvisação no choro como ferramenta de domínio do instrumento

A improvisação é um elemento enraizado no choro que ocorre a todo momento, porém a improvisação no choro é chamada mais tradicionalmente de “variação” pois acaba por variar a melodia, mas também existe a improvisação no modelo jazzístico, do tipo que se improvisa por “chorus” e essa improvisação (no choro) sempre visa a utilização de elementos da melodia e exige uma enorme consciência da rítmica daquilo que está sendo tocado, além de que:

[...]eu acredito que a improvisação seja uma composição, ou melhor, você tem que compor alguma coisa, porém de forma instantânea, e para que você faça isso bem, você tem que conhecer realmente os elementos que você pode dispor para improvisar, entender realmente harmonia, entender o ritmo sobre o qual você está tocando e, melodicamente, entender a relação das notas da melodia em cima da harmonia, entender o que é um motivo melódico, saber reconhecê-lo, entender como ele se desenvolve ao longo das músicas que você já toca; nisso o choro é muito rico, pois são melodias muito complicadas, muito exigente tecnicamente, com muitas notas e que ainda sim seguem motivos

⁵ A expressão “baixaria” se refere aos contrapontos feitos na região grave do violão de 7 cordas.

melódicos que se desenvolvem ao longo de uma parte inteira do choro, isso em 100% dos choros que a gente gosta e que a gente conhece, então eu acho que o choro ajuda muito, muito mesmo na aprendizagem do instrumento, e eu levantei aqui algumas coisas que eu acho super importantes de serem observadas, de prestar atenção numa escuta de música ou até em uma análise de uma música que você já toca. (PERON, maio 2021)

Quando se compreende esses elementos, conseguimos perceber melhor o caminho harmônico, não só do choro, como também de concertos ou outros estilos advindos da música clássica e de outros estilos, além de perceber a direcionalidade motívica em músicas tonais e não tonais.

O aprendizado de nossos choros, sambas, forrós, catiras, frevos e serestas, a compreensão de suas formas e de seus caminhos harmônicos e melódicos certamente facilitam o entendimento da música de compositores clássicos europeus, mesmo porque as matrizes formais, melódicas e harmônicas de muitas dessas formas populares brasileiras são européias. . (CARRASQUEIRA, 2017, p. 49)

A prática da improvisação te possibilita uma maior naturalização do uso de arpejos, escalas e cromatismos, pois estão presentes como material de uso para o improvisador e para compor uma melodia em tempo real. Você deve ter tudo isso extremamente interiorizado no contexto da improvisação, para isso é necessário praticar o improviso, tornando esse hábito natural e criativo, para conseguirmos dominar o instrumento de modo mais intrínseco.

II. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste estudo observamos a versatilidade do choro muito além do seu virtuosismo. Vimos os benefícios pedagógicos que podemos utilizar, tais quais a acentuação do choro e de suas vertentes como forma de variação do estudo tradicional do instrumento em métodos técnicos do instrumento, peças clássicas, contemporâneas, que, além de tornar o estudo menos monótono, nos faz enxergá-lo de outras maneiras, gerando um maior entendimento do que fazemos; a prática de “tirar música de ouvido” como forma de aprimoramento da percepção harmônica, melódica, rítmica, de afinação, da capacidade de identificar as inflexões melódicas e interpretativas em gravações musicais, e já que o choro veio da mistura de músicas europeias com batuques africanos, ampliamos essa nossa capacidade não só para a música brasileira, mas também para uma imensa diversidade de linguagens que tenha relação com a música européia e a música africana; a naturalização de técnicas estendidas (obtida por meio do ato de tirar música músicas de ouvido com foco em copiar as inflexões melódicas das gravações) como glissandos, frullatos e sons guturais que são técnicas de extrema importância na linguagem da música contemporânea do século XX e XXI e em várias linguagens populares como o jazz e a música klezmer; o aperfeiçoamento da agilidade técnica e domínio do instrumento obtido através das melodias virtuosas do choro, o que contribui com a polivalência do músico em qualquer estilo.

Nas entrevistas vimos que Alexandre Ribeiro iniciou seus estudos com a música clássica e começou a tocar choro pelo seu gosto por melodias virtuosas - um *start* em sua carreira como um clarinetista popular - e graças a isso, desenvolveu uma metodologia de estudo com um hibridismo entre a música brasileira e os métodos técnicos europeus, metodologia que pode ser utilizada também no estudo de concertos e peças clássicas e até na própria música brasileira; Dirceu se encantou pela performance de Waldir Azevedo no cavaquinho tocando a música “Brasileirinho”, assim começando a tirar choros de ouvido e, quando surgiu uma oportunidade de trabalho regular tocando choro, se aperfeiçoou na linguagem do choro, assim se tornando uma atração do boteco “Suvaco de Cobra”, um ponto de partida para sua deslumbrante carreira onde Dirceu criou um modo de se tocar (uma linguagem) samba

e pagode que conseguimos perceber através de suas gravações e também nas gravações de diversos outros instrumentistas influenciados por ele; já Proveta conheceu o choro desde muito novo e já tinha aquilo entranhado em si desde criança, o que o fez ter um domínio técnico nos seus instrumentos e percepção harmônica, rítmica e melódica aguçadas, habilidades adquiridas através do modo que foi ensinado pelo seu pai e, além de um músico excepcional e reconhecido pelo mundo inteiro pela sua forma de tocar, se tornou uma figura que carrega consigo um vasto conhecimento sobre a linguagem não só da música brasileira como de diversas outras linguagens como o *jazz* e a música clássica; Fábio Peron conheceu o choro também muito novo graças a seu pai Ítalo Peron, violonista de 7 cordas, o que fez dele um músico excepcional (coincidentemente) com um domínio técnico gigantesco de seu instrumento e as percepções rítmica, melódica e harmônica aguçadas e, tendo consciência disso, utiliza o choro como uma ferramenta de desenvolvimento das habilidades musicais de seus alunos.

O choro, além de um estilo de versatilidade pedagógica imensa, tem uma grande proximidade do músico no Brasil - por ser o primeiro estilo musical urbano autenticamente brasileiro - e como Toninho Carrasqueira e Jéssica Gubert ressaltam, partir daquilo que é conhecido e faz parte da realidade do aluno pode ser usado como caminho assertivo para o aprendizado do mesmo.

No meu processo de aprendizagem do clarinete desde o início, intercalei o estudo da música clássica com o choro e percebi todos os benefícios citados aqui. Sendo assim, comecei a utilizar essa “metodologia híbrida” dando aulas e notei que essa metodologia não beneficiá só a mim, mas a todos que a utilizam.

REFERÊNCIAS

ANANIAS, Luís Gustavo de Barros. **Metodologia da Escola de Clarinete Erudito Aplicado à Escola Popular (Choro)**. São Paulo, 2016. Monografia (bacharelado em música). Instituto de Artes da Unesp.

BARROS, Ricardo Abdalla. **Os professores universitários dos cursos de música e o desafio da construção dos saberes docentes: um estudo com bacharéis**. Tese de doutorado – Programa de Pós-Graduação em Educação, UNESP, Rio Claro-SP, 2019.

CARRASQUEIRA, Toninho. **Divertimentos-descobertas: Estudos Criativos Para o Desenvolvimento Musical – Sopros e Cordas Friccionadas**. São Paulo: Editora Da Universidade de São Paulo, 2017.

CAZES, Henrique. **Choro: do quintal ao municipal**. Editora 34. Publicado em 1998.

FERRAZ, Silvio. **De Tinnitus a Itinerários do Curvelo**. In: CONGRESSO da ANPPOM (17.), São Paulo, 2007. Anais do Congresso. 10 p.

GALIZIA, Fernando Stanzione. LIMA, Emília Freitas de. **Ensino superior de música e interculturalidade: possibilidades de superação do paradigma tradicional de ensino**. Editora PUCRS, 2018.

HARNONCOURT, Nikolaus. **O Discurso dos Sons**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

MOLINA, Sergio. **Música de Montagem: A Composição de Música Popular no Pós-1967**. São Paulo: É Realizações, 2017.

SÉVE, MÁRIO; GANC, DAVI. **Choro Duetos: Vol 1**. São Paulo: Irmãos Vitale S/A Indústria e Comércio, 2010.

SILVA, Jéssica Gubert. **Espaços Expandidos: Diálogo entre a Tradição Musical e**

a Contemporaneidade. São Paulo, 2020. Dissertação (Pós-Graduação em música). Escola de Comunicações e Artes, USP

TINHORÃO, José Ramos. **Música Popular: um tema em debate.** 3º edição. São Paulo: editora 34. Publicado em 1998.

ANEXOS

Segue em anexo a transcrição das entrevistas e do depoimento onde foram preservadas as informalidades das respostas.

Entrevista com Alexandre Ribeiro

1.) Qual foi seu primeiro contato com o choro, quais foram suas principais referências nesse meio e como isso (o choro) influenciou no desenvolvimento da sua formação musical?

O meu primeiro contato com o choro foi através do disco “Segura Ele” do grande clarinetista Paulo Sérgio Santos e a partir desse disco eu comecei a estudar a música “Sempre” do K-Ximbinho, o primeiro choro que eu tirei e decorei. Posteriormente vindo para São Paulo, meu contato presencial com os músicos de Choro foram as rodas de choro ali nos bares da Vila Madalena, isso por volta de 2004/2005 mais ou menos.

As minhas principais referências no choro, foram o Paulo Sérgio Santos – que foi a primeira pessoa que eu vi tocar choro –, o Paulo Moura, Abel Ferreira, Severino Araújo, K-ximbinho, Luiz Americano e o Nailor “Proveta”; exatamente nessa ordem que eu conheci esses clarinetistas. O Stanley Carvalho também foi uma pessoa que eu tive grande contato e foi uma referência na maneira de tocar o choro no clarinete.

O choro influenciou muito no meu desenvolvimento musical inicialmente pela dificuldade das melodias. Tiveram várias melodias que eu gostava de tocar, umas melodias mais rápidas como “Sempre”, o próprio choro “Segura Ele”, “Espinha de Bacalhau”, o repertório de choro têm melodias bem desafiadoras, então me influenciou muito a desenvolver a minha técnica, a minha resistência, controle de respiração, além de que através do choro eu conheci também um pouco mais sobre a música brasileira, além das melodias, também as harmonias e o universo sonoro da música brasileira, então foi assim que o choro me influenciou no desenvolvimento da minha formação musical.

2.) Quais foram suas outras principais referências musicais e de que maneira elas influenciaram/influenciam na sua prática musical na atualidade?

Sobre as minhas principais referências musicais, eu vou começar citando primeiro em termos de inicialização à música, então eu vou repetir algumas pessoas da resposta anterior, mas é importante citar essas pessoas e esses espaços e lugares que eu frequentei, que são as minhas referências musicais. As primeiras referências foram a Banda de São Simão, a Banda Filarmônica de Santa Rosa do Viterbo, a Orquestra Filarmônica de Ribeirão Preto e as Folias de Reis que a minha família faz parte. A folia de reis dos prudentes foi onde eu tive o primeiro contato com a música tocando cavaquinho. Esses foram os três pilares do meu estudo como clarinetista.

Me tornando um profissional da música, eu vou citar aqui algumas referências que eu tive e tenho como clarinetista (eu vou tentar aqui de uma certa forma ir respondendo na ordem): o primeiro foi o Paulo Sérgio Santos, e gostaria de citar também os clarinetistas que me influenciaram já dentro do universo do Choro, no caso, a música que eu trabalho e vivo dela, foi Paulo Sérgio Santos o primeiro clarinetista de choro que eu ouvi e me influenciou muito, o segundo clarinetista que eu conheci foi o Stanley Carvalho; quando eu cheguei aqui em São Paulo, o primeiro lugar que eu fui na Vila Madalena, ele estava tocando no bar do Cidão, e a partir dali, ele foi um grande mentor e começou a influenciar muito a minha maneira de tocar, na construção de repertório e tudo mais, além dele, estabelecendo a vida como clarinetista e desenvolvendo a minha técnica e meu espaço musical, as minhas novas influências que foram surgindo foi o Paulo Moura através dos discos e das gravações, e através de um contato que eu tive com ele participando de uma oficina que ele dava aula, nós ficamos 15 dias juntos e ali pude absorver muita coisa e contemplar uma grande alegria por estar ao lado desse grande mestre – que tornou-se um grande mestre para mim e uma das minhas maiores referências – Abel Ferreira, clarinetista, através dos discos e das gravações, Luiz Americano, K-Ximbinho, Severino Araújo, todos exatamente nessa ordem foram apresentados a mim através de discos e através do Stanley Carvalho. Uma outra pessoa que influencia muito nas minhas referências, no meu caminho com o choro, é a pandeirista Roberta Valente, que eu tive contato tocando na Banda Jovem do Estado de São Paulo, e através do contato na Banda Jovem, ela me disse que haviam vários lugares para ir na Vila Madalena e para fazer

um chamado e “intensivão de boteco” – ir em todos os bares tocar, “dar canja⁶⁶”, se mostrar, conhecer o pessoal, conhecer músicas, praticar as músicas que você estuda, isso para mim foi um ponto de início, deu um *start* muito importante e a partir daí eu comecei a frequentar todos os bares que tinham choro na Vila Madalena, todos sem faltar nenhum, “Bar do Cidão”, depois do “Bar do Cidão” ia para o “Feitiço de Águila” que era do lado, depois ia pro “Tocador de Bolacha”, depois ia para o “Caretas”, depois eu ia pro “Ó do Borogodó”, eram lugares que todo dia tinha música, assim eu fiz esse “intensivão de boteco” e por isso a Roberta foi uma pessoa muito importante como uma referência de visualizar e entender o choro. Eu tenho também como referência comigo, “clarinetisticamente” falando, o Sérgio Burgani, o Montanha e o Edmilson Nery, que eram músicos clarinetistas que eu escutava também com gravações e que eu sonhava em conhecê-los, em vê-los e escutá-los, então também meu som, postura, forma de tocar também vieram através da influência desses grandes mestres que acabei de citar. Agora as influências musicais, que me influenciaram muito a desenvolver o meu repertório, criar os meus trabalhos e a seguir carreira criando uma forma própria de tocar, uma característica, elas também vieram, não só através desses clarinetistas que eu citei, em especial o Paulo Moura, Abel Ferreira e o Severino Araújo que eles já tinham estabelecido na história do clarinete uma forma de tocar o choro, tocar música brasileira, como eu também fui muito influenciado pelos discos do Tom Jobim, pelos discos do Villa-Lobos, pelos discos do Sujeito a Guincho, eu escutava muito a Orquestra Popular de Câmera, que tinha uma sonoridade que me encantava, que eu queria muito estar dentro de um grupo daquele tipo e fazer um som daquele, então isso me influenciou muito e influencia ainda na minha prática musical, no meu jeito de tocar, nas buscas pelo meu som e pelo som que eu quero. Também ouvi muito Dominginhos e Sivuca, tô falando isso com toda a verdade, porque eram os discos que eu tinha na minha prateleira desde quando morei no Jardim Selma, Pinheiros e aqui onde eu estou hoje eles sempre estiveram comigo, uma caixinha com esses discos que continuam aqui, então foram grandes influências sonoras, e sem ser de clarinete, sem ser de compositores e arranjadores, orquestras e grupos eu também fui muito influenciado na minha maneira de tocar pelo Mané Silveira, que é um grande Saxofonista que eu conheci através do Trio bonsai na época,

⁶⁶ A expressão “dar canja” é uma expressão popularmente usada no meio musical que diz respeito a tocar com o grupo que está se apresentando sem ser um músico contratado.

depois disso viramos grandes amigos, pelo Vinícius Dorin, saxofonista maravilhoso, pelo Rodrigo y Castro, que é o flautista que tocava com Zé Barbeiro quando eu conheci o pessoal do choro, e a Léa Freire que é uma compositora/flautista maravilhosa, então essas são as pessoas que eu seguia, que eu ouvia, que eu escutava, que eu tentava imitar, que eu tentava tocar lembrando da sonoridade da música e do universo sonoro que essas pessoas tinham.

Essa lista de pessoas realmente foi responsável por toda minha estrutura, por toda minha prática musical e por toda a minha forma e início de tocar o meu instrumento.

3.) Na sua opinião, como o choro pode influenciar no aprendizado e desenvolvimento de outras linguagens musicais e no domínio do instrumento?

Na minha opinião, invertendo um pouquinho a pergunta, o choro influencia muito no domínio do instrumento, porque as melodias de choro na sua maioria apresentam um nível técnico altíssimo, sempre me disseram que se você toca choro, você toca qualquer coisa, você precisa ter um desenvolvimento técnico alto e um conhecimento tanto de partituras quanto de percepção auditiva avançados para poder entender, tirar melodias e reconhecer harmonias. Para você conseguir interpretar e desenvolver a linguagem, você tem que ter também um conhecimento extremo da questão rítmica do estilo que você está estudando, no caso, estamos falando do choro, por isso ele influencia demais no desenvolvimento do domínio do instrumento, ajudando você a crescer na sua técnica, na sonoridade, articulação, resistência. O choro, de uma maneira direta, já influencia em tudo isso, além de você improvisar, arranjar, compor choro, que também já influencia nesse outro domínio do instrumento que é um lado mais criativo, digamos assim, improvisando e compondo.

O choro também influencia muito as outras linguagens musicais e o estudo das outras linguagens musicais, porque desde do choro mais simples, mais clássico e mais tradicional, até o choro mais avançado, mais moderno e mais contemporâneo, ele é recheado de ideias rítmicas/de padrões rítmicos, onde para você desenvolver a linguagem e chegar perto do que ele quis dizer, você tem que ter um conhecimento avançado sobre os padrões rítmicos dos ritmos que são oferecidos somente no choro, que são vários. Assim como o brasileiro é uma mistura de raças, o choro em sua plenitude é uma mistura de ritmos, então, em um único choro, você encontra vários tipos de articulações, de sugestões rítmicas e tudo mais, só isso já te ajuda a tocar

outros estilos. A partir do momento que você entende que dentro do choro temos a influência do frevo, do Baião, do Samba, da bossa-nova, do maracatu, do forró... Você já consegue entender diretamente essas sonoridades distintas. A hora que você vai tocar um forró você sabe o que é, um baião você sabe o que é, um maracatu você sabe o que é, um frevo você sabe o que é, então você acaba despertando esse conhecimento e ele ajuda muito no aprendizado dessas linguagens e também no desenvolvimento delas, além de linguagens que não são tão próximas ao choro, como por exemplo o *jazz*, a música flamenca, a música Judaica...

Com o desenvolvimento que você cria ao tocar choro, você é praticamente obrigado a ter esse crescimento musical, esse crescimento auditivo, e isso com toda certeza te ajuda a desenvolver qualquer outro estilo de música que você for estudar. A partir dessa base com o choro, (por ser uma música de estrutura muito complexa em todos os sentidos, como técnico, melódico, rítmico) você já fica preparado para estudar e desenvolver outras linguagens, então acredito que o choro tem sim uma grande influência no aprendizado de outras linguagens e no aprendizado do seu próprio instrumento.

Entrevista Proveta

1.) Qual foi seu primeiro contato com o choro, quais foram suas principais referências nesse meio e como isso (o choro) influenciou no desenvolvimento da sua formação musical?

Meu pai. Meu pai era um homem do interior lá de Leme que adorava choro e tocava choro no acordeon, ele tocava clarinete na banda (de Leme), saxofone ele tocava nos carnavais e acordeon, que era o instrumento dele de coração, ele tocava em bailes, então ele tocava choro no acordeon. O choro passou a ser a base da minha formação, um entendimento como linguagem, não de forma consciente como hoje, explicada e com data, ela fazia parte como repertório, era aquilo que eu ouvia e era aquilo que nós tocávamos juntos.

Toda quinta-feira à noite tinha aula com meu pai, segunda-feira e quarta-feira tinha aula na banda, na sede, de terça-feira e sexta-feiratinha ensaio com a banda, mas então eu fazia meu repertório de choro de quinta-feira, toda quinta-feira eu aprendia um choro novo, sábado eu fazia bailes com meu pai e domingo a gente fazia retreta com a banda, era a semana inteira de música, mas o choro vem dessa relação com meu pai, ele que trouxe o repertório, ele que trouxe essa alma. É claro que eu aprendi outras músicas depois, é claro que ele mesmo falou que existia outras, mas eu lembro que ele falava assim que, se eu tocasse choro, que é um gênero difícil de tocar no sentido assim de um gênero muito sofisticado, eu poderia tocar qualquer outra coisa, e ele tinha razão, ele tinha muita razão, o choro vem daí, é claro que a partir dessa formatação dessa linguagem com o meu pai, se aproximando dessa música, claro que depois eu fui ver as derivações desse gênero: as valsas, os maxixes, as polcas, essas coisas todas vieram depois, os dobrados, a banda, então essas coisas vieram fazendo parte.

Claro que eu fui conhecer música clássica depois, claro que meu pai me mostrava também as grandes big-bands, mas ele mostrava como um professor mostrando o mundo, as outras línguas que existiam, mas nós praticávamos o choro. Os discos que eu costumava ouvir e os primeiros choros que eu tirei foram de um saxofonista, pai de um amigo já falecido que se chamava Lambari – tocava saxofone alto e clarinete – Eduardo Pet, e o pai dele era o Domingos Pet, então eu vi o Domingos Pet, ouvi Luiz Americano, que eram os discos que a gente

conseguia encontrar em Leme, isso estou falando em 1968/69/70, lembro que um dos primeiros choros que era muito difícil de tocar era “Espinha de Bacalhau”, apareceu um manuscrito lá em Leme, as variações de “vassourinhas”, era isso, isso tudo com os meus 9 anos de idade, já tinha um repertório legal, com meu pai. “Carinhoso”, a primeira vez que eu ouvi foi uma gravação já diferente, foi com Márcio Montarroyos, que era em uma novela que tinha na Globo chamada “Carinhoso”, eram essas as referências de repertório de alguns choros que eu aprendi com ele, mas era isso, né? Acho que a gente tinha essa questão: todos esses músicos que eu vi ajudaram muito nessa formação. Como é que era ouvir um músico tradicional e um músico como Márcio Montarroyos que já fazia uma linguagem mais moderna para a época? A partir do choro que eu comecei a desenvolver técnica e uma das primeiras peças de música clássica eu tocava no saxofone alto junto com um pianista que tocava clássico lá em Leme, tudo isso com 9 anos de idade, 10 anos, tudo nessa época, era muito legal, era uma fase muito boa, eu tive uma orientação em Leme, então eu já tocava algumas peças assim com piano e como eu era de Leme eu não tinha professor de saxofone nem de clarinete, mas meu pai me colocava em uma posição de buscar uma linguagem musical e pessoas nos ajudavam.

2.) Quais foram suas outras principais referências musicais e de que maneira elas influenciaram/influenciam na sua prática musical na atualidade?

Essas outras referências que fazem parte da segunda pergunta, começam quase na mesma época, porque eu fui estudar música clássica, eu comecei primeiro em Leme tocando saxofone, eu tocava uma peça chamada “Czardas” (teve uma gravação que eu fiz em que eu tinha 10 anos de idade tocando “Czardas” no Saxofone Tenor com big-band num programa de televisão), eu tinha essa facilidade de encarar as músicas assim, para mim era tudo música do mesmo jeito que era difícil tocar choro, era difícil as outras coisas, mas não existia essa palavra (difícil), fazia parte da linguagem, do ensaio, e a música não era estudada por nível de dificuldade, ela era estudada como linguagem, você tocava aquela música porque você gostava dela primeiro, depois você resolvia o jeito de tocar ela para não colocar justamente nenhuma coisa que barrasse. Acho que o pensamento foi a coisa mais importante. A gente tocava e não chamava nenhuma música de fácil ou difícil, a gente tocava e se divertia, tocava junto se divertindo no sentido de os dois conseguirem “falar” ao mesmo

tempo.

Essa forma de fazer música conversada e não por nível de dificuldade nasceu da forma de como eu estudava com meu pai; na banda eu tocava num grupo enorme, então eu tinha a sensação de que eu estava sozinho tocando ali, que era gostoso de ouvir tudo aquilo ali, mas eu era uma peça daquilo tudo, mas quando eu tocava com meu pai de duo o assunto era direto, então eu tinha outras possibilidades de desenvolvimento, porque chegou um ponto que ele começou a pedir outras coisas para mim; ele via que eu tinha facilidade no repertório então teve uma hora que ele me disse “olha, está na hora de você começar a improvisar”, e aí eu comecei a improvisar, que era fazer outras melodias não tão longe da primeira (na realidade era mais uma variação da melodia) primeira coisa que ele pedia para ter uma noção de campo harmônico, de localização no tempo, mas não tinha nome, não tinha cifra, não tinha nada, era tocar uma outra melodia horizontal, isso me ajudou a aguçar o sentido de direção. Eu comecei a fazer solos que tinham direção, eles enxergavam para onde estão indo e se você enxerga por onde você está indo, o ouvinte também acaba enxergando/ouvindo, as resoluções são mais de intuição, mas têm uma precisão que acontece de forma natural.

Essa forma que ele começou a passar, por exemplo tocando música clássica, tocando choro com repertório, repertório e repertório, começou a me fazer ouvir, porque eu não tocava com partitura com ele, eu tocava sem partitura, a gente aprendia as músicas ouvindo, então na realidade eu tocando choro com ele, tocando valsas, tocando maxixes, tocando dobrados, a música clássica que ele me acompanhava que era “Czardas”, tudo que a gente tocava era sem partitura e eu fui me tornando mais ligado na música, ele percebeu que eu já tinha um sentido de métrica, aí eu comecei a desenvolver em cima dessa métrica uma outra melodia que a gente chamaria de improvisação, isso foi muito legal, mas isso só veio pela forma que a gente praticava o choro ou qualquer outro gênero que fosse canção, bolero, essas coisas todas a gente tocava com ele decor.

3.) Na sua opinião, como o choro pode influenciar no aprendizado e desenvolvimento de outras linguagens musicais e no domínio do instrumento?

Essa coisa de desenvolver outras linguagens, cantar bem no instrumento não era uma questão de qual gênero você está tocando; se é clássico, se é popular, se é

um frevo, a questão não era o gênero, a questão era como que a gente fazia isso, não tinha partitura.

Se pegar uma criança de 8, 9, 10 anos de idade (no caso eu comecei a fazer essas coisas com 8 anos), a gente aprendia o que estava tocando, eu não sabia o nome da música, depois que eu fui aprender o nome. O jeito de se estudar, de se aprender a perceber a música dentro de um tempo, de uma medida, é primeiro isso. Isso daí me influenciou muito na questão de como aprender e com poder desenvolver outras linguagens musicais.

Dominar um instrumento é falar; que linguagem a gente fala? A gente fala uma linguagem que a gente fala decor e toca decor, de coração. Hoje em dia na escola é tudo muito: as notas estão na partitura e o cara estuda aquilo que vai tocar; ele vai tocar aquilo que ele viu e não aquilo que ele ouviu; você toca o que você ouviu.

Quando eu toco os meus choros antigos é bem diferente do que eu tocava hoje, o arranjo que eu faço hoje, cada vez mais eu estou buscando essa naturalidade que eu tinha antigamente, eu quero mais ouvir o arranjo do que escrever o arranjo, mais ouvir a composição do que escrever a composição, essa seria a forma mais correta, mais natural do ouvido colocar as medidas que têm mais flexibilidade para lidar com a intuição e com as medidas. Dessa forma a gente consegue pensar que a gente aprende a falar primeiro. Durante a vida você fala, fala, fala, fala e depois você aprende a escrever, é disso que eu estou falando. Claro que eu tinha aulas de música na banda, eu sabia escrever música, eu sabia solfejar, sabia fazer tudo isso, mas meu pai sabiamente/paralelamente fez uma coisa que foi extraordinária, que foi sensacional.

Ao mesmo tempo que eu estudava na banda, que eu lia os dobrados, lia tudo ali, eu estava desenvolvendo uma outra percepção musical, e isso me ajudou muito, porque quando se estuda uma passagem que é muito difícil de ler e tocar, ele falava “tenta cantar”, “tenta deixar isso bonito”, não deixar só uma coisa bem tocada, lida, “tenta além de acertar as coisas técnicas e tudo que tem que ser, tenta cantar e deixar bonito para quem está ouvindo”. Isso é muito difícil e a gente estuda isso tudo até hoje, mas o ouvido que ouve harmonicamente é decorrente da forma como eu estudei o repertório com ele, tocando, aprendendo a ouvir a música sem partitura; nem ele tinha a partitura.

Entrevista Dirceu Leite

1.) Qual foi seu primeiro contato com o choro, quais foram suas principais referências nesse meio e como isso (o choro) influenciou no desenvolvimento da sua formação musical?

Efetivamente eu comecei a tocar flauta doce aos 12 anos intuitivamente; eu fui abduzido pela flauta e pelo som e eu fiquei completamente apaixonado quando eu a ouvi pela primeira vez, fiquei procurando onde é que tocava. A algum tempo, não sei se foram meses ou se foram semanas, mas eu fiquei muito tempo, não foi de uma hora para outra, eu ouvi o som dessa flauta, ficava procurando; eu morava num prédio junto com um conjunto de prédios e de edifícios e eu ficava na janela procurando de onde vinha aquele som, até que depois eu descobri que era um amigo meu, meu vizinho de prédio que morava no andar de baixo exatamente na mesma coluna. Ele estudava flauta no colégio São Bento, enfim, assim começou minha trajetória, por que a partir daí eu nunca mais parei. O choro efetivamente foi com 17 anos, ou seja, cinco anos depois de eu já estar trabalhando com flauta, nessa altura do campeonato eu já estava dando aula de flauta doce e tudo mais, e era tudo sempre com a flauta.

O clarinete vem um pouco depois, mas foi com 16/17 anos que eu tive o primeiro contato com choro efetivamente, eu tinha uma banda que eu tocava que era uma banda amadora que fazia parte do meu convívio, com os meus amigos de infância. Essa banda tinha um baterista que de vez em quando me viu tocando a música “Brasileirinho” na flauta e ele falou assim: “cara, vou te levar no lugar que toca esse tipo de música aí que você tá tocando”. Mas aí já foi o segundo contato, o primeiro contato foi o choro “Brasileirinho” de Waldir Azevedo que me deixou muito impressionado com aquela performance, assim como também o que realmente me chamou atenção para o choro foi Waldir Azevedo com o “Brasileirinho”, a partir do “Brasileirinho” eu comecei a investigar, intuitivamente ainda com 15/16 anos, outros compositores. Aí eu conheci o Joaquim Antonio da Silva Callado, mas sem saber da história e da importância dele, conheci as músicas do Ernesto Nazareth sem conhecer a história do Ernesto Nazareth, tudo ouvindo dentro das limitações que haviam na década de 70, a gente não tinha computador, não existia nenhum tipo de mídia que a gente pudesse efetivamente abrir um espectro do estilo e do gênero musical, então foi uma coisa meio investigativa mesmo, de ouvir rádio, de ouvir músicos tocando na televisão, o festival

de choro da Bandeirantes, então acabava que eu comprava um disco de vinil e ficava ouvindo. Eunão me lembro de onde foi que eu tirei de ouvido o “Brasileirinho”, mas o fato é que com 17 anos, já tendo essa pequena experiência com choro, já tocando uns 4/5 chorosdecor, esses choros eram choros bem conhecidos na época como o tico-tico no Fubá, “Brasileirinho”, “Flor Amorosa” e mais um que eu não me lembro. E então ele me levounesse lugar que era nada mais que o “Suvaco de Cobra”, um reduto aqui no Rio de Janeiro onde tocávamos em um barzinho bem sem vergonha que ficava na Penha que é um bairro aqui do Rio de Janeiro. Durante a década de 60 e 70, era frequentado por grandes músicos que praticavam o choro: Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Waldir Azevedo, Abel Ferreira, Altamiro Carrilho... Era um bar muito pequenininho, as pessoas sentavam em caixas de cerveja para assistir da porta. O “Suvaco de Cobra” no seu auge (eu não peguei o auge, eu peguei já numa certa decadência onde já viviada fama do passado, mas tinha ainda instrumentistas de choro, chorões do subúrbio carioca: Valter Moura, Walter Fraga, João Cunha, Carlos Gil, Aloísio Barbosa do Pandeiro, eram figuras que moravam na periferia do estado, e que eram grandes chorões, porque o choro foi desenvolvido, e a sua evolução e prática foi evoluída por pessoas caras do subúrbio, não na zona sul como aconteceu com a Bossa Nova, esse foi um gênero desenvolvido na periferia do Rio de Janeiro, nesses bairros do subúrbio como a Penha), virou um polo de encontro dos grandes chorões brasileiros, ficavam ali esse pessoal que eu já falei e na porta governadores, deputados, gente da elite carioca; Mercedes parada na porta com motorista, era um negócio meio paradoxal, bizarro, o “Suvaco de Cobra” tinha essa característica, aquele silêncio quando Jacobia. E então eu fui tocar nesse lugar quando eu tinha 16 anos em 1977/1978; eu fiquei completamente apaixonado por aquele lugar e o que mais me impressionou no “Suvaco de Cobra” foram os bordões do violão de 7 cordas. Aqueles bordões que eram dois violões, um de 7 e um de 6; por acaso o violão de 7 cordas era o Chia 7 cordas, um grande violonista filho do Nelson Alves (autor do “Mistura e Manda”), o Chia 7 cordas e o 6 cordas era o Seu Luís, que era uma figura que todo mundo respeitava ali pela performance, pelo virtuosismo e tudo mais, mas ele tinha muitos problemas com álcool e era uma figura que chegava sempre com esse problema lá no “Suvaco de Cobra”, então era encarado como uma figura tipo “que pena, né, um grande músico”, ele conhecia todas as obrigações do violão, então de cara eu cheguei e conheci aquele ambiente: Valter Moura tocando Bandolim com aqueles dois violões, o cavaquinho do Aquino, que foi um cavaquinista que eu conheci

que tocava lá, pessoas que eu convivi nos três anos seguintes naquele lugar... Eu me lembro que a primeira vez que eu fui, eu ganhei um emprego ali; o dono do bar, que já não era mais o dono original, perguntou se eu tinha disponibilidade de trabalhar nesse lugar, pois não tinha mais só música instrumental, nessa altura do campeonato era dividido com cantores, o lugar ficava muito cheio de gente pela fama que tinha – pessoas do Brasil inteiro visitavam esse lugar – mas aí tinha o momento instrumental e tinha o momento de serestas, sambas e tudo mais, e aí ele perguntou se eu queria ficar tocando. Eu adorei, é claro que eu aceitei na hora e foi aí eu comecei a formar o meu repertório de choro, porque até então eu tocava 100 choros e misturava com a flauta doce e a flauta transversa: metade na flauta doce e a outra metade na flauta transversa e aquilo ali me obrigou a acrescentar toda semana 2/3 choros decorados toda semana, que ali ninguém tocava com partitura, todo mundo tocava de ouvido, 98% das pessoas não sabiam ler, então gerava até um certo incômodo se eu chegasse ali com uma estante de partituras e com uma partitura para ler um choro, eu que queria me integrar ali socialmente com as pessoas, com os músicos, não cabia eu chegar ali com uma estante de partituras, eu tinha que chegar ali com as músicas decoradas, eu tinha sempre um trabalho muito grande durante a semana para poder chegar na sexta-feira (que eu tocava na sexta e sábado de 22:00 às 05:00 horas) e ter esse repertório, ficava repetindo o dia inteiro, até que no final, depois de 2 anos fazendo aquilo, eu já tinha um repertório bem grande, já era considerado até uma atração ali, mas o clarinete mesmo apareceu alguns anos depois disso, porém esse foi o primeiro contato que eu tive como choro, foi maravilhoso porque ali era frequentado não só por músicos que eram contratados da casa, apareciam muitos músicos para “dar canja”, o próprio Carlinhos 7 Cordas, que hoje é considerado um dos maiores violonistas de 7 cordas da música popular brasileira; eu me lembro que eu conheci o Carlinhos com 14 anos sendo levado pelo pai para tocar: “ah, esse garoto aí é um menino promissor” eu me lembro de mais tarde, já amigo dele de muitos anos, eu fui me lembrar dessa história de eu ter visto esse rapaz menino tocando com 14 anos ali no meio daquele chorões, todos muito sérios, aquele choro tradicional, carioca, que era uma roda de pessoas que tocavam, que tinha uma postura super séria, aquele silêncio naquela postura meio “Jacobiana”, por que o Jacob do Bandolim gostava de silêncio: se tinha gente falando no meio da música ele parava de tocar, botava o instrumento dele no case e ia embora, ele não admitia que ninguém falasse durante as execuções musicais, não só

dele como dos outros instrumentistas que estavam presente; e em 77 quem aparecia lá? O era o Abel Ferreira, o Paulo Moura, que foi algumas vezes lá, outros bandolinistas, clarinetista, flautistas, o próprio Altamiro Carrilho já apareceu ali rapidamente uma vez, eu fiquei completamente emocionado, o Copinha ia nesse lugar também e dava uma canja e embora, muitos cantores de seresta: Gilberto Milfont, Carlos Galhardo já bem velhinho; pianistas também: Dona Carolina Cardoso de Menezes foi lá uma vez, mas não tocou piano porque não tinha, mas estava lá assistindo a roda de choro, então foi um momento muito rico de eu conhecer o estilo e conhecer também a rotina do choro. Eu acho que é tão importante quanto você conhecer o estilo e gênero musical, conviver com aquela ambiência que tem nesse mundo, no *jazz* acontece isso também; você não consegue entender o *jazz* verdadeiramente como ele é se você não está no ambiente do *jazz*. Hoje em dia existem técnicas de se tocar *jazz*, pois existem mil métodos e referências dentro da internet que fazem com que você aprenda a tocá-lo, porém a melhor maneira mesmo é você estar ali no meio dos jazzistas. Eu tive esse privilégio de estar no meio dos chorões, e essa foi a minha primeira grande experiência musical. Esse momento me influenciou demais, porque os primeiros momentos profissionais da minha vida profissional foram baseados na disciplina, na precisão e na virtuosidade do gênero musical “choro”. Para mim, naquele momento e até alguns anos depois, o choro representava um gênero musical em que se exigia mais conhecimento do que qualquer outro gênero; para mim, para se tocar choro, a pessoa teria que estudar muito, era uma um estilo musical que não tinha nada parecido no mundo. O meu universo era aquele gênero musical, eu era apaixonado, eu era completamente contraído por esse gênero musical, isso é uma coisa muito importante que eu falo para os meus alunos também: na música, você não pode ser um clínico geral, tocar de tudo, tocar *jazz*, tocar choro, tocar forró. Claro que você pode ter essa experiência (como eu tenho), mas você tem que ter um gênero musical como referência; você tem que ser um especialista em um gênero musical, em alguma coisa você tem que ser o melhor em alguma coisa, ou um dos melhores num certo gênero musical e a partir dali fazer um paralelo em outros gêneros musicais. O choro foi a minha grande e total referência e através dele eu pude tocar outros gêneros musicais, mas a gente nunca deixa essa referência (que foi uma referência muito forte) de lado. O desenvolvimento da minha formação musical foi totalmente baseado nisso. É claro que no meu tempo você não tinha um uma metodologia dedicada exclusivamente para o gênero musical, isso é

uma coisa que tá sendo feita no decorrer desses 40 anos. Hoje em dia existem métodos que através dele você consegue desenvolver o estilo do choro que no caso é um gênero tão particular e tão brasileiro. Hoje em dia você tem a capacidade de, através de métodos, através da experiência sonora e visual das redes sociais e tudo mais, aprender, mas antigamente não havia nada disso, você tinha que estar ali no momento certo e na hora certa. A minha formação musical partiu exatamente disso, e foi muito importante eu saber que, para você tocar choro, você tinha que estudar, não dá para tocar choro sem estudar; não dá para tocar choro com uma boa técnica, com uma boa sonoridade, sem ter um aprendizado acadêmico e como não existia e não existe ainda hoje um estudo acadêmico de começo meio e fim para você tocar e praticar o choro, eu tive que recorrer a outras fontes. Eu fui estudar com flautistas dentro do universo clássico com uma formação erudita para poder desenvolver a minha técnica e para poder tocar aquela música com clareza, com interpretação, com emoção. Você só consegue fazer isso quando você tem a técnica.

As minhas outras principais referências a partir do choro foram Altamiro Carrilho, Copinha, Manoelzinho da Flauta, Paulo Moura, Abel Ferreira, Luiz Americano (nem tanto pela execução dele como clarinetista mas mais pelas músicas dele), teve um clarinetista aqui do RJ que eu convivi muito que foi o Mário Pereira, que era um clarinetista muito intuitivo e tudo mais, mas ele tinha uma interpretação muito peculiar dentro do choro e ele frequentava o universo do choro tanto dos camerísticos (chamo de camerístico aquele universo das pessoas que realmente estudavam o choro), quanto também o universo intuitivo que era o “Suvaco de Cobra”, onde tinham esses músicos do subúrbio, que era raríssimas as pessoas que sabiam ler música e tinham uma formação acadêmica bem feita. Então já com 25/27 anos quando eu incluí profissionalmente o clarinete como instrumento de trabalho, comecei a prestar atenção nos clarinetistas que tinham influências jazzísticas, pois isso mexeu muito com a estrutura musical do choro; o choro foi muito influenciado pelo jazz desde o início pelo Pixinguinha, o Pixinguinha teve essa proposta, quando ele voltou da sua turnê na França, chegou com saxofone, mudou a formação dos oito batutas, fez uma formação meio de big-band, não exatamente de big-band, mas uma formação dos oito batutas como se fosse um grupo de jazz com bateria, baixo, mas ele foi super-negativamente criticado por isso, então os chorões da década de 50 como Jacob do Bandolim, Waldir Azevedo, Dino 7 cordas, o Conjunto do Canhoto, o Dante Santoro, o Abel Ferreira, chegaram com uma proposta muito conservadora afastando-se o máximo que se

podia das influências jazzísticas e se aprofundando muito somente dentro do choro com o mínimo de influência possível da música norte-americana, pois existia esse preconceito e ainda existe esse preconceito, mas existiam alguns músicos, como foi o caso do K-ximbinho, que tinha uma influência jazzística muito grande, um convívio com os “bossa-novistas” muito grande, tinha o grande Severino Araújo, que era fã das orquestras norte-americanas e em consequência disso fazia arranjos de choro para a Orquestra Tabajara com uma influência jazzística muito grande, porém ele não colocava o *jazz* na frente do choro, ele colocava o choro na frente do *jazz*, isso é fundamental. Eu gosto da influência jazzística quando choro está na frente do *jazz*, já quando o *jazz* está na frente do choro e o cara começa a improvisar *bebop*, eu até gosto, fico admirado, mas eu não faria isso e não faço isso por uma questão de gosto e também por uma questão de preservar a linguagem do choro propriamente dita.

Eu estudo *jazz* diariamente e é impossível hoje você fazer alguma música popular que tenha alguma pretensão de contemporaneidade sem a influência do *jazz*, eu acho que é inviável alguém pensar em fazer esse tipo de coisa. Eu estudo sim a metodologias jazzística, os métodos são super desenvolvidos nesse sentido e eu aplico tudo isso dentro da música brasileira e aplico isso dentro dos shows.

2.) Quais foram suas outras principais referências musicais e de que maneira elas influenciaram/influenciam na sua prática musical na atualidade?

Como eu toco três instrumentos: flauta, saxofone e clarineta, as grandes referências clarinete para mim foram Paulo Moura, Severino Araújo e K-ximbinho, esses, sem dúvida, realmente me influenciaram e formataram o meu estilo. Eu gosto muito do Benny Goodman tocando, gosto muito do Eddie Daniels tocando, isso falando sobre o universo popular. No universo clássico eu gosto muito do Martin Fröst, gosto muito da Sharon Kam, gosto do Cristiano Alves tocando, acho bárbaro, um clarinetista de primeira grandeza, gosto do Proveta tocando, um dos melhores clarinetistas brasileiros, mas os que me influenciaram efetivamente foram o K-ximbinho, o Abel Ferreira, o Severino Araújo, o Benny Goodman e o Eddie Daniels, o Eddie Daniels pelas potencialidades do clarinete, pela sonoridade, por essa versatilidade de transitar entre a música popular e a música clássica com a mesma facilidade, gosto muito deles.

3.) Na sua opinião, como o choro pode influenciar no aprendizado e

desenvolvimento de outras linguagens musicais e no domínio do instrumento?

Essa terceira pergunta é uma pergunta bem difícil de se responder, porque o choro pode sim influenciar no aprendizado e desenvolvimento do instrumento, os músicos antigos de choro sempre disseram “se você toca choro, você toca qualquer tipo de música”, eu sempre ouvi isso desde a época do “Suvaco de Cobra” até hoje os chorões tradicionais dizem isso.

Eu acredito que o choro é muito pouco explorado pelo mundo afora, e sobre essa noção da influência do choro sobre outros estilos musicais, ainda acho ele pouco difundido, ele influencia muito pouco os outros gêneros musicais que não sejam brasileiros. É claro que o músico de choro que tem uma formação clássica (porque para você ser um bom músico de choro você tem que estudar a metodologia clássica para se desenvolver, então daí você vê que tipo de influência ele pode dar) olha um choro já com uma boa formação acadêmica para conseguir tocar e geralmente ele não adquiriu aquela formação acadêmica através do choro pois o choro ainda é muito pouco difundido para proporcionar um amadurecimento musical, pois você passa a ser um elemento influenciador da sua musicalidade quando você já coloca no papel e coloca na vida cotidiana do músico de uma forma geral aquele gênero e isso, em termos de mundo, ainda está muito no início.

Os grandes músicos espalhados pelo mundo que se dedicam ao choro têm uma performance muito boa em outros gêneros musicais, mas eles não estudaram choro no início da formação deles, eles estudaram outros gêneros musicais e se especializaram em algum outro gênero musical para poder se capacitar a tocar o choro. Então ele ainda não é um elemento influenciador porque ainda está ligado muito fortemente pelas suas entranhas tradicionais (a música clássica).

O choro, de uma certa forma, ainda não se universalizou como aconteceu com jazz e como aconteceu com a Bossa Nova, até porque para tocar choro exige uma certa desenvoltura técnica e de estilo que não é qualquer um que consegue tocar; simplesmente ler uma partitura de choro não é tocar choro, sendo assim, na minha opinião, é prematuro dizer que o choro tenha se tornado até agora um elemento influenciador, ele influencia pela sua performance pela sua beleza e tudo mais, mas o músico já vem pronto, ele não se formou do choro, eu poderia ter sido um exemplo de músico que me formou pelo choro, mas não existia referências acadêmicas para poder estudar o gênero musical a ponto de ser um especialista formado dentro desse gênero.

Eu tive que estudar música clássica, eu tive que tocar as sonatas, os concertos, tive que estudar os compositores clássicos para conseguir tocar choro. É cedo ainda para o choro se tornar um elemento influenciador de outras linguagens musicais, ele se influencia pelo estilo dos seus executantes, que é o meu caso e nisso eu nunca vou ser considerado músico de *jazz*, por mais que eu que eu goste do *bebop*, pratique o *bebop*, o *blues* e tudo mais através das suas escalas, dos seus elementos básicos, do gênero, eu vou estar sempre com aquele estilo do choro entranhado no meu jeito de tocar, quer dizer, eu sou único, o proveta por exemplo, por mais que o Proveta tenha uma experiência jazzística, você vê elementos do choro o tempo todo na música dele, nos improvisos, na performance, coisa que você não encontra no Cristiano Alves, coisa que você não encontra nos músicos clássicos, no Sérgio Burgani; já viu o Sérgio Burgani tocando um a zero? Tocamuito bem, mas a gente vê claramente que ele é um músico clássico, ele não vem alidaquele meio dos chorões paulistanos de São Paulo.

Depoimento Fábio Peron

Na sua opinião, em que o choro pode agregar na aprendizagem do instrumento?

O choro pode agregar muito na aprendizagem de um instrumento, porque o choro é um estilo tecnicamente muito exigente. Eu vejo muitos estudos de técnica que são aplicados aos instrumentos que envolvem basicamente arpejos e escalas e eu sempre gostei de estudar essas coisas aplicadas ao repertório, por exemplo: você vai fazer um estudo de arpejos no seu instrumento, nesse caso, você tem “Desvairada” do Garoto, O “Vôo da Mosca” do Jacob do Bandolim, que são duas músicas cheias de arpejo e dificílima tecnicamente, se você estudar isso lento, já terá uma base, na minha opinião, até maior do que o estudo de técnica puro, pois você estará botando aquilo no contexto musical e vai aproveitar enquanto o repertório. Outra coisa que faz com que o choro ajude nesse quesito é o próprio repertório do choro (o repertório mínimo/obrigatório, por assim dizer) é muito grande, então você terá que saber muitas músicas, você vai ter que estudar muitas músicas, e todas são difíceis, cada uma com sua característica, com sua peculiaridade, que torna mais difícil.

No caso de um instrumento como o bandolim, que eu toco, as vezes pode ser uma dificuldade no padrão de palhetada, pode ser uma dificuldade de sonoridade, de você tirar um som específico, pode ser uma dificuldade de um sotaque ritmo, de um acento, coisa que já em um instrumento de sopro por exemplo, as dificuldades em cima da mesma coisa poderiam ser outras, mas uma coisa que dá para falar com certeza, é que vão existir dificuldade, vai ter material para você trabalhar em cima disso, tecnicamente falando, até porque os choros são músicas de estrutura grande, de forma grande, qualquer choro que você pegue vai ter no mínimo duas partes com vários compassos, geralmente bastante nota na melodia. Esse lance do repertório é muito importante para treinar o ouvido, não só aplicado ao instrumento, mas o ouvido tem que ter um refinamento muito grande, um refinamento para entender todas as sutilezas que tem em uma melodia, pois as melodias têm muitos cromatismos, muitos detalhes, então se você não tiver um ouvido muito atento, muito treinando, essas coisas passam, e elas não podem passar. Tirando o repertório de choro de ouvido, você estimula muito esse lado que, na minha opinião, é a coisa mais importante, é o jeito que você ouve, é o que diferencia tudo, é a capacidade que você tem de ouvir e de assimilar

do seu jeito, e a capacidade de ter um som na cabeça, de não perder aquela referência sonora, daí vaise criando uma linguagem.

Quando se fala em “tocar música popular”, eu acho que a linguagem é uma das coisas mais importantes (se não a mais importante) e contudo, voltando ao repertório do choro: o choro é um gênero que abrange muitos outros sub-gêneros, como a valsa (diferentes tipos de valsas também), diferentes tipos de polca, tangos brasileiros, schottish, o choro sambado, o choro lento, forró, frevo tem uma gama muito grande de estilos dentro do estilo, e cada uma dessas vertentes, particularmente, vão ter suas dificuldades técnicas, cada estilo que o choro abrange também vai ter sua dificuldade, nem que seja uma dificuldade de “sotaque” (que é muito importante prestar atenção), de acentuação melódica, de condução harmônica, pois até então eu estava falando num contexto quase que exclusivamente melódico, mas o choro também é um estilo que desenvolve muito lado harmônico, pois, por serem usadas às vezes menos dissonâncias nos acordes do que em outros estilos, isso faz você trabalhar as dissonâncias de uma forma muito mais intensa, em função disso, você tem que ter um entendimento pleno da harmonia para acompanhar um choro e saber trabalhar as tríades e entender realmente as vozes andando, até por conta das inversões de baixo, pois o baixo nunca fica parado, ele sempre fica se movimentando e com isso os acordes vão mudando, nem que seja acordes transitórios, de passagem, mas são coisas complicadíssimas, nem que seja uma cadência simples em Dm, por exemplo: você vai fazer Dm, A7/E, Dm/F, D7/F#, para chegar um Gm, ao invés de ficar parado todo esse tempo no Dm. Entender esse tipo de coisa, só da parte mecânica por exemplo, já dá um bom trabalho; botar isso debaixo do dedo, os acordes mudam rápido, e da parte de entendimento harmônico, as funções desses acordes todos, os caminhos que eles percorrem... Isso sem falar do ritmo.

O choro tem uma variedade rítmica imensa, também por conta de todos os gêneros que ele engloba, mas não só por isso, assim como na maioria das dos estilos populares regionais do Brasil – dos que eu conheço pelo menos – você não tem exatamente uma clave rítmica mãe, você uma clave rítmica distribuída pelos instrumentos que compõem o regional: pandeiro vai fazer uma coisa, o cavaquinho vai fazer outra, violão de seis vai fazer outra, violão sete vai fazer outra e a junção de isso tudo vai compor uma possível clave daquele tipo de choro, sendo que a melodia manda nisso; você tem características rítmicas na melodia que vão ditar qual será a levada da música e isso é muito rico, o entendimento disso é valiosíssimo e conseguir

aplicar isso no seu instrumento de forma plena exige muito estudo.

Falando sobre improvisação, o choro é um estilo onde se improvisa muito ao contrário do que as pessoas pensam, só que a gente está falando de um tipo de improviso que não é aquele conceito do “*chorus*”⁷, tem também, mas eu queria falar uma coisa anterior a isso, queria falar das variações melódicas de quem está fazendo a melodia da música que tocará cada hora de um jeito com acentuação diferente, vai puxar um ritmo para trás e adiantar o outro para caber, vai tirar uma nota da melodia às vezes, vai colocar uma nota na melodia, vai fazer um floreio, vai fazer algum embelezamento peculiar ao seu instrumento, seja ele de sopro, de cordas. Tem também o violão de 7 cordas que improvisam o tempo inteiro nas chamadas baixarias – os contrapontos na região grave do violão de 7 cordas – e também existe esse conceito de “*chorus*” de improviso, uma vez que o tema já foi apresentado, às vezes não, mas normalmente depois que já apresentou o tema inteiro, as duas, três ou quatro partes que tiver aquele choro, volta para última sessão, seja a terceira ou a segunda, e improvisa-se ali, e também tem uma coisa interessante para falar sobre isso, só para concluir essa coisa da improvisação: eu acredito que a improvisação seja uma composição, ou melhor, você tem que compor alguma coisa, porém de forma instantânea, e para que você faça isso bem, você tem que conhecer realmente os elementos que você pode dispor para improvisar, entender realmente harmonia, entender o ritmo sobre o qual você está tocando e, melodicamente, entender a relação das notas da melodia em cima da harmonia, entender o que é um motivo melódico, saber reconhecê-lo, entender como ele se desenvolve ao longo das músicas que você já toca; nisso o choro é muito rico, pois são melodias muito complicadas, muito exigente tecnicamente, com muitas notas e que ainda sim seguem motivos melódicos que se desenvolvem ao longo de uma parte inteira do choro, isso em 100% dos choros que a gente gosta e que a gente conhece, então eu acho que o choro ajuda muito, muito mesmo na aprendizagem do instrumento, e eu levantei aqui algumas coisas que eu acho super importantes de serem observadas, de prestar atenção numa escuta de música ou até em uma análise de uma música que você já toca.

⁷ Nesse caso, Fábio Peron está se referindo às improvisações que englobam a improvisação em uma repetição completa da música.

Concede-se à Escola de Comunicações e Artes – USP, a permissão para reproduzir cópias deste trabalho e emprestá-las tão somente para propósitos acadêmicos e científicos. Direitos reservados. Leis 9.609/98 e 9.610/98. Autoriza-se cópia, para utilização exclusivamente com finalidade didática, desde que com a citação da fonte

Santos, Salomão Sidharta Jesus dos

O choro como ferramenta de desenvolvimento das habilidades musicais / Salomão Sidharta Jesus dos Santos ; orientador, Luís Antônio Eugênio Afonso. -- São Paulo, 2021. 57 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Departamento de Música/Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

1. O choro e o ensino conservatorial 2. O estudo do choro como ferramenta de desenvolvimento das habilidades musicais