

O estudo do choro como ferramenta e estímulo à aprendizagem musical

Johnson Joanesburg Anchieta Machado

<https://orcid.org/0000-0002-3685-9007>

Universidade Federal de Goiás, EMAC

johnsonmachado@hotmail.com

Roberto Stepheson Anchiêta Machado

<https://orcid.org/0000-0001-5129-2021>

Colégio Pedro II, Departamento de Educação Musical

robertostepheson@gmail.com

SCIENTIFIC ARTICLE

Submitted date: 05 jul 2021

Final approval date: 01 nov 2021

Resumo: Este artigo pretende discutir e trazer à reflexão o papel do gênero Choro na formação do músico instrumentista. Buscou-se fomentar elementos norteadores para linhas de atuações no cenário pedagógico-musical, subsidiadas pela caracterização do Choro no estudo do instrumento musical, sobretudo na *performance* musical e, dentro dela, a improvisação. Ressalta-se, ainda, que o gênero em questão é bastante difundido no meio musical, em que seus preceitos composicionais têm sido utilizados na formação do jovem músico aprendiz. O tema mostra outro aspecto do ensino musical: a inserção dessa música brasileira, de cunho popular, nas diretrizes acadêmicas escolares, buscando evidências plausíveis à questão da aprendizagem e do estímulo musicais.

Palavras-chave: Aprendizagem musical; Choro; Improvisação; Música brasileira; *Performance* musical.

TITLE: THE STUDY OF CHORO AS A TOOL AND STIMULUS FOR MUSICAL LEARNING

Abstract: This article aims both to discuss and bring a reflection about the role of the musical genre Choro in the formation of the musician. It has sought guiding elements for lines of action in the musical pedagogical scenario, subsidized by the characterization of Choro in the study of the musical instrument. It is also emphasized that the gender in question is very widespread in the realm of music in Brazil in which the compositional precepts have been used in the formation of the Young apprentice musicians. The theme shows another aspect of music education: the insertion of this popular Brazilian music in school academic guidelines, seeking plausible evidence to the question of learning and musical stimulation.

Keywords: Music learning; Choro; Improvisation; Brazilian music; Musical performance.



O estudo do choro como ferramenta e estímulo à aprendizagem musical

Johnson Joanesburg Anchieta Machado, Universidade Federal de Goiás, johnsonmachado@hotmail.com

Roberto Stepheson Anchiêta Machado, Colégio Pedro II, robertostepheson@gmail.com

1. Introdução

Vivenciamos o ensino de métodos como premissa e suporte à aprendizagem musical. Evidentemente, os métodos têm seu valor e enfoque pedagógico e artístico. Entretanto, como suporte auxiliar e de estímulo ao ensino/estudo, o Choro pode se tornar elemento de fomento a novas maneiras de abordagem e de aprendizagem musical. Este artigo se propõe a refletir sobre a importância do Choro no trabalho pedagógico-musical, sobretudo na *performance* musical.

O Choro, e a música brasileira de modo geral, além de nos trazer boas memórias e reconhecimento tácito, oferece-nos recursos ao estímulo dessa prática e, por que não dizer, embasamento à percepção de múltiplas sonoridades.

Corroborando essa elucubração, Margarete Arroyo chama atenção para as formas de aprendizagem musicais que acontecem dentro ou até mesmo fora do ensino formal:

[...] é educação musical o ensino e aprendizagem instrumental e outros focos; é educação musical o ensino e aprendizagem informal de música. Desse modo, o termo abrange todas as situações que envolvam ensino e/ou aprendizagem de música, seja no âmbito dos sistemas escolares e acadêmicos, seja fora deles (Arroyo 2002, 18-19).

Uma infinidade de melodias e harmonias nos norteia e nos leva a ponderar a riqueza propiciada pelo Choro. Por isso, acreditamos que esse estilo - e genuína música brasileira - pode ser ferramenta de aprendizagem musical eficaz, pois, além das questões inerentes à estética, à interpretação e de aspectos relacionados à *performance*, conta, ainda, com variadas facetas rítmicas, dando ao aprendiz intrínseco campo artístico de atuação. Sendo assim, ao nos depararmos com o quesito ritmo, encontramos grupos variados e ampliados (expansões) de aplicabilidades.

Ao estudarmos o Choro, confrontamo-nos com importantes quesitos da música, como a melodia, a harmonia e o ritmo, sobretudo. Esses elementos, próprios da genialidade musical humana, determinam o campo que, para este estudo e texto, chamamos de *campo consciente*, oferecendo suporte tanto para a execução musical como para o embasamento teórico, ambos relevantes no estudo da música. Campo este, todavia, que advém de práticas socioculturais, dadas as interações entre os músicos e os contextos nos quais se inserem: novas

sonoridades harmônicas e contornos melódicos, como os da improvisação, por exemplo, que são incorporados à medida que se interage com o Choro. Dentro desse universo, o músico se aproxima dos compositores, de suas estéticas e de suas trajetórias de vida, reforçando, assim, esse arcabouço que lhe permitirá absorver, compreender e, até mesmo, recriar e transcender esse *modus operandi*.

Cabe, entretanto, empreender esforços para compreensões que nos levem, gradativamente, à aprendizagem para, assim, almejarmos a efetiva realização sonora artística, qual seja, a *performance*. Dessa maneira, cada elemento musical terá sua específica análise e estudo, almejando-se a compreensão e o domínio aural com fins à plena realização didático-musical.

2. Caminhos do Choro

A música, em nosso caso particular o Choro, oferece uma gama de movimentos rítmicos. Havemos, pois, de buscar entender essa parte integrante da obra e, com o mesmo ímpeto, procurar a sua formação e inserção musical. Aprender essas variações nos capacitará, facilitando nossa compreensão e, por que não dizer, sua realização. Como ponto de partida, deparamo-nos com as *síncopes*. São elas, em boa parte, o alicerce rítmico inerente ao Choro em geral. É peculiar ao Choro a realização composicional e idiomática das síncopes, através das quais são explorados tanto o rítmico como a sonoridade, uma vez que encontramos a simbiose, qual seja a combinação *ritmo versus sons* em suas variadas permutações possíveis. Surge aqui um espelho rico e cheio de detalhes que permeiam por completo a obra musical, não nos esquecendo da exuberância harmônica existente.

Definir o Choro não é uma tarefa simples ou das mais fáceis, pois é um campo extenso, dinâmico e de estudo recente, ainda em evolução no meio acadêmico. Por ser muitas vezes um trato oral da cultura brasileira, sobretudo entre os músicos, a documentação e o estudo empírico ainda estão em construção, deixando aos pesquisadores históricos a incumbência de lançar pressupostos à sua existência. André Diniz discorre a respeito da origem da palavra Choro:

Assim como outros gêneros musicais, o choro sofre com as infinitas discussões a respeito da gênese do seu nome. Das várias versões existentes a mais verossímil é a que diz que o termo "choro" surgiu da "colisão cultural" entre "choro" do verbo "chorar" e chorus, que significa "coro" em latim. No início a palavra designava o conjunto musical e as festas onde esses conjuntos se apresentavam; mas na década de 1910 já se usava o termo para denominar um gênero consolidado (Diniz 2003, 13).

Já para o cavaquinista, pesquisador e professor Henrique Cazes, o Choro passou pelo seguinte ponto histórico:

Mais tarde a palavra Choro apareceu com diferentes significados: o grupo de chorões, a festa onde se tocava Choro e, somente na década de 1910, pelas mãos geniais de Pixinguinha, Choro passou a significar também um gênero musical de forma definida (Cazes 2010, 17).

Considerado um dos pilares do Choro, Pixinguinha atuou de tal forma que podemos afirmar que tenha sedimentado esse gênero no Brasil. É dele uma infinidade de temas cuja diversidade musical e técnica

sempre foram e continuam sendo exploradas pelos Chorões. São músicas esplendorosas e inesquecíveis, escritas com maestria. De acordo com Virgínia Bessa:

[...] na virada do século XIX para o XX, divulgou e sistematizou a linguagem do choro – termo que, nesse primeiro momento, designava um modo de execução de gêneros dançantes, tocados em festas de caráter comunitário (casamento, batizados, aniversários, funerais), quando não mesmo familiar (Bessa 2010, 46).

A autora continua o texto afirmando que:

Reunindo músicos profissionais, que sabiam ler partituras, e diletantes, que tocavam “de ouvido”, as primeiras rodas de choro agrupavam instrumentos “arrebanhados mais ou menos sem discriminação”, “sem intenção sinfônica nenhuma”. Com o tempo o conjunto passou a ser composto por “um ou dois instrumentos solistas acompanhados de outros em segundo plano meramente rítmico-harmônico” (Bessa 2010, 46).

3. Performace e possibilidades pedagógicas

Frank Kuehn pondera que a *performance* está ligada “à presença física no palco, ao corpo e à voz, não apenas com relação a determinadas técnicas de execução no instrumento e sim também como *meio* e como *modo* de interagir com o público espectador” (Kuehn, 2012, *online*). Nesse sentido, a representação gestual acontece quando o músico executa uma composição, que se desenvolve através da “representação gestual” e dos “movimentos biomecânicos com suas técnicas” e aprendizados adquiridos. O autor destaca ainda a interpretação, que, para ele, diz respeito “à compreensão prévia da obra pelo músico-intérprete”. Dessa maneira, o processo reprodutivo musical acontece tanto pela interpretação como pela *performance*, de forma que os “conceitos de reprodução, de interpretação e de *performance* se acham integrados num trinômio, podendo servir de base para uma grande gama de pesquisas e de considerações teóricas acerca da prática musical” (Kuehn, 2012, *online*).

Para que consiga atingir satisfatoriamente a *performance*, compete ao músico traçar estratégias e planos de estudo que visem alcançar, da melhor forma possível, bons resultados na execução e na interpretação. Munidos de métodos, livros, CDs, DVDs e outros materiais, os músicos se debruçam em seus instrumentos, buscando alcançar o êxito instrumental na narrativa de que o estilo abordado soe adequadamente. Tais referências denotam controle e experiência que, ao longo do tempo, moldam a perspicácia artístico-motora. No campo da preparação, podemos citar o trabalho de John Rink, que diz:

Uma forma para os músicos satisfazerem a ‘sede pelo conhecimento musical’ é aprenderem mais rigorosamente técnicas não tanto para uma eventual aplicação direta para a performance, mas sim para assimilarem terminologia e conceitos dos quais aumentem suas habilidades em articular a eles próprios e aos outros (estudantes, professores e outros) (Rink 2002, 41, tradução nossa¹).

¹ One way for musicians to satisfy their ‘thirst for musical knowledge’ is to learn more rigorous techniques not so much for eventual direct application to performance, but in order to assimilate terminology and

Partindo-se, pois, desse entendimento, adotamos para este estudo o conceito de *performance* como sendo a execução musical voltada ao público espectador, fazendo com que o músico interaja, musicalmente, com esse espectador ou que haja o registro de momentos de execução musical, em gravação de áudio e/ou vídeo.

Alexandre Caldi analisa e chama atenção para a *performance* e o discurso *improvisatório* de Pixinguinha, que se utilizou do saxofone para explorar diálogos musicais com a flauta de seu parceiro musical Benedito Lacerda, em contrapontos (contracantos) que delineavam com maestria o encadeamento harmônico dos choros imortalizados por essa dupla, como "Um a zero", "Urubu malandro" e tantos outros. Antes, nas rodas e *performance* de Choro, esse contorno melódico era feito pelo trombone, bombardino, oficleide² ou pelo violão (Magalhães, 2001). No choro atual esse papel é feito principalmente pelo violão de 7 cordas, além de outros instrumentos melódicos, como o bandolim e a clarineta.

O músico apreciador do Choro encara esse estilo - de vida e de música - como forma de aprendizagem. Fato é que há entre os professores que são detentores da *performance* instrumental os que utilizam esse gênero musical brasileiro como ferramenta de trabalho. Ver exemplo da "Roda de Choro" da Escola de Música da UFRJ e da Escola de Choro Raphael Rabello, do Clube de Choro de Brasília, dentre tantos outros que se espalham pelo Brasil. Observemos, no entanto, que esse procedimento metodológico não é o único meio de apoio. Além do Choro, o trabalho pedagógico-musical é reforçado com os métodos e mecanismos de aprendizagem rotineiros, consagrados e conhecidos do ensino técnico-instrumental³.

Ademais, para o estudo do Choro, ou mesmo de qualquer outro estilo e/ou conteúdo programático, é necessário se pensar no planejamento e nas melhores estratégias de aprendizagem, como enfoca Susan Hallam:

Professores podem ajudar no desenvolvimento de estratégias de suporte permitindo oportunidades para discutir com o aluno questões relacionadas ao planejamento, ao estabelecimento de objetivos, ao monitoramento do trabalho e administração do tempo, buscando promover concentração, direcionar a motivação e garantir que o envolvimento com o trabalho seja ideal (Hallam 2006, 177).

Paralelamente à questão rítmica, temos também a *modulação*, que é usada largamente nesse tipo de música. Além de campos harmônicos distintos, próprios do Choro e que destacam as partes (geralmente A, B e C), há mudanças rápidas em uma ou mais seções da música. Isso invoca amplo conhecimento e versatilidade instrumental para uma boa *performance*. É nesse íterim que o aprendiz é levado, no devido tempo, ao aprimoramento artístico e domínio técnico.

Cada vez mais professores lançam mão desse *empreendimento musical* em sala de aula, cujo *saber* nos outorga precisão e sabedoria melódica que conduz o aluno à apreciação criativa e à *performance* musical da atualidade. Livros de Choros já são editados com detalhes, não *somente* enaltecendo a obra, mas incrementando o aparato musical. Esse aparato esmiúça cada premissa musical de forma a ajudar a

concepts which might heighten their ability to articulate to themselves and others (students, teachers, and so on) what is happening in the music.

² Instrumentos de sopro da família dos metais, inventado no início do século XIX, que possui bocal e chaveamento próximo ao do saxofone. Foi utilizado pelos chorões, mas caiu em desuso.

³ Como, por exemplo, o método Taffanel, para flauta transversal, e os métodos Klosè, para clarinete e para saxofone.

compreensão e a assimilação da obra, levando ao músico amplo conhecimento e fundamentação para a evolução na *performance*. ParaIVALDO Lara Filho, Gabriela Silva e Ricardo Freire (2011, 148), tanto no Choro como em qualquer tipo de música popular, "o estudo da prática da interpretação (*performance*) torna-se um desafio para trabalhos de natureza acadêmica, pois inclui uma série de elementos subjetivos e complexos para serem descritos com precisão" (Lara Filho *et al.* 2011, 148).

Cabe lembrar que não apenas a beleza artística do Choro é percebida (composição), mas também a presença notória do músico que, por vezes, em meio às improvisações sonoras, cria ambiente ímpar e espetacular ao cenário musical da atualidade. Ao nos depararmos com essa experiência musical, percebemos o quanto o estudo do Choro tem sido profícuo aos músicos, capacitando-os em linhas artísticas que contribuem assaz à *performance*, dentro dela a improvisação musical. Esse fato tem levado as escolas de música a terem em seus currículos o Choro como atividade pedagógica.

Dito isso, compete ao professor elaborar listas de obras que atendam às necessidades e ao bom desenvolvimento do curso, levando em conta técnicas que efetivamente possam contribuir ao aprendizado musical. São obras que inspiram e motivam o novato ao alcance instrumental, de forma que, ao término do curso, seus objetivos acadêmicos e artísticos sejam alcançados com plenitude. Tal fim ressalta os esforços empreendidos com vistas à técnica mais adequada e à musicalidade de um traçado organizacional programático de aprendizagem que assegure uma profícua base curricular.

Ressaltamos, entretanto, que esse tipo de procedimento não se encontra somente no Choro, mas também em qualquer peça musical que atenda a questões técnicas, conceituais e estilísticas, por exemplo. É evidente que uma seleção mais particular determinará a eficácia do pressuposto requerido. Observar cada ponto específico da técnica instrumental exige cuidado e preocupação, pois requer uma progressão gradual e susceptível no estudo, para se buscar, assim, os possíveis resultados. Por exemplo, se o professor pretende abordar a questão rítmica variada, então trará à tona uma amostragem de obras que atendam a esse quesito. E, após expostos tais parâmetros no campo teórico e prático, o aluno poderá tratar o assunto com interesse, devido ao fato de que, com o passar do tempo, aula após aula, obterá sucesso com esse encadeamento rítmico. É como frisar tão somente o ritmo, embora a música se incumba de outros parâmetros. Em outro momento será dado enfoque aos outros pontos da obra concomitantemente.

Nesse sentido, algumas composições são mais contundentes em determinada ação musical que outras, podendo ser no ritmo, na melodia ou ainda na parte harmônica. Daí a importância do estudo baseado em métodos consistentes, que ofereçam meios para a melhoria do desempenho técnico, bem como do estudo teórico para reforço da apreciação musical como um todo, dando ampla e total visão da música. Sendo assim, o jovem músico entenderá a obra dentro de uma concepção maior, numa gama infinita para, à luz da aprendizagem, exercer o fazer musical com desenvoltura, além de poder suplantar a técnica e passar ao campo da interpretação nata.

Ao definirmos o estudo do instrumento musical passamos também à apreciação teórica, imprescindível ao entendimento da estrutura musical e do esboço composicional. Partindo dessa premissa, podemos contar com trabalhos que delineiam ideias e procedimentos teóricos acerca do assunto, que nos capacitam e fazem com que compreendamos o âmbito musical e suas peculiaridades. Carlos Almada, no livro "A estrutura do choro", aborda assuntos técnicos e teóricos da composição do Choro. Ele afirma que: "No caso do choro, são especialmente relevantes duas dessas estruturas, o período e a sentença, que resumem a quase totalidade das possibilidades de construção fraseológica das partes" (Almada 2006, 15).

Almada vai mais adiante, discutindo e dando informações acerca do assunto. O autor comenta e levanta "equações musicais" das mais diversas, dando embasamento ao texto e a discussões suscitadas. O livro destina-se às "aplicações na improvisação e no arranjo" do Choro. Salienta, ainda, que a melodia é suplantada pelo que chama de *fórmulas de inflexões*: as melodias deixam de ser tão "ingênuas" e harmonicamente óbvias e ganham o tempero que faltava para que se transformem em verdadeiras melodias de Choro (Almada 2006, 29).

Compete, então, ao professor relacionar assuntos que reforcem a aprendizagem para cada obra, tratando com clareza e objetividade os trechos musicais. A questão da articulação é outro exemplo claro. Cada instrumentista deve ser orientado de como, em determinada passagem, executar adequadamente essa técnica para alcançar tanto a execução esperada como sua interpretação, de acordo com o estilo composicional e o gênero, levando em conta, ainda, as peculiaridades do instrumento. O professor pode separar um método que aborde bem essa questão e, através da apreciação musical, demonstrar sua habilidade, promovendo, assim, o ambiente necessário para o estudante poder compreender e, conseqüentemente, repeti-la adequadamente.

4. Técnicas diversas e improvisação: rumo à liberdade

Outro aspecto musical é o jovem estudante se deparar com *desafios*, que são corriqueiros no processo instrucional. Esses desafios, se corretamente estimulados, proporcionam meios de sucesso e motivadores para que se suplantem as dificuldades e, em consequência, a técnica e a boas sonoridades possam ser alcançadas. Temos, dentre vários, a respiração circular e o embelezamento musical. O primeiro está voltado para os instrumentos de sopros, e o segundo, para todos os músicos. Um permite executar, sem interrupção, a linha melódica ou todo um trecho musical, enquanto o outro já nos leva ao campo da improvisação, uma "execução livre" que permite aos músicos darem contornos melódicos *improvisatórios* e por vezes virtuosísticos à música. Entra aqui a criatividade nata, onde cada intérprete lança mão de várias facetas técnico-musicais: execuções rápidas, onde se explora concomitantemente a destreza musical invejável e as interpolações de diversas e variadas composições, propiciando o enriquecimento melódico e estilístico.

Dentre os desafios frequentes, a improvisação é prática comum no Choro, tão preconizada nas apresentações artísticas, a exemplo do excepcional flautista Altamiro Carrilho, que nos legou uma história musical ímpar e espetacular na Música Popular Brasileira (MPB), tendo o Choro sua premissa maior. Paula Valente nos apresenta um pensamento peculiar, quando escreve que: "[...] o músico se torna uma espécie de intérprete-criador, podendo a cada execução criar algo diferente e particular, unindo sua criatividade a do compositor" (Valente 2009, 18).

Já o bandolinista e compositor Jacob do Bandolim discorre a respeito da improvisação, oferecendo-nos o seguinte pensamento:

[...] eu improviso quando interpreto, mas improviso não com o desejo de improvisar, mas sim, de aumentar a gama, aumentar a faixa do sentimento daquilo [...]. Então não é o desejo de improvisar, de ser original, é de encontrar dentro dessas frases uma riqueza tal que me dá capacidade, ela que me dá capacidade, essa capacidade não é minha, é que a composição é tão bem feita, é tão sutil, é tão requintada em todos seus detalhes, que me dá possibilidades inúmeras [...] (Jacob do Bandolim *apud* Barreto 2006, 26).

São essas possibilidades sonoras que enaltecem a música em sua concepção construtiva. A improvisação, aqui, lança mão de inúmeros detalhes de base teórica e que fomentam a música assaz. Seu estudo faz parte de uma conjectura artística imprescindível à realização musical pautada na coerência e no contorno melódico, de tal maneira que esses detalhes a complementam, dando vida e robustez à obra. Improvisação (musical) que se caracteriza como a "criação de uma obra musical [...] à medida que está sendo executada" (Sadie 1994, 450). Quer dizer, refere-se à espontaneidade e à instantaneidade musical.

Não por acaso, mas pelo planejamento e estudo concreto, a improvisação realça novos horizontes à criação musical. Eliane Salek apresenta-nos um enfoque próprio à improvisação no Choro, quando diz: "[...] Diferentemente [do Jazz] o choro, a base sobre a qual se deve improvisar é uma construção rítmico-melódica complexa, que, portanto, demanda uma improvisação de caráter melódico, a título de realçar e valorizar a sua natureza, sem descaracterizá-la" (Salek 1999, 24).

Na prática preconizada por Hans-Joachim Koellreutter, a improvisação é um dos fatores de atuação musical e de musicalização de relevante prática pedagógico-musical, pois se lida com timbres e articulações; desenvolve-se a inter-relação, o senso crítico, e, por conseguinte, a autocrítica; e conscientiza-se do som e do silêncio, dentre outras ações. Koellreutter pregava ainda que o professor e o estudante de música precisam se abrir para universos sonoros novos, o que pode ser trazido pela improvisação (Paz, 2013). Teca Alencar de Brito relata que a improvisação, para Koellreutter, dava-se como "mola mestra agenciadora, a um só tempo, de vivências e processos de conscientização de questões musicais e humanas", e que o pensamento desse educador contribui para "o redimensionamento das relações que estabelecemos com sons e músicas, com o sentido que portam, ou poderiam portar" (Brito, 2015, 16). Percebemos, então, que Koellreutter considerava a improvisação como uma das ferramentas básicas de seus ensinamentos para o desenvolvimento da musicalidade, o que resultaria ainda na capacidade técnica do músico de, através da *performance*, gerar sentido musical.

Ao improvisar, o músico compõe e realiza a música simultaneamente. Note-se que, considerando essa simultaneidade, evitamos, na frase anterior, o verbo *interpretar*, que sugere a recriação de uma obra consideravelmente pré-definida a cada *performance*, embora os limites entre improvisação e interpretação sejam imprecisos. Na improvisação, o modo como o músico toca está imbricado ao fraseado. Enquanto improvisa, exercita um conjunto de habilidades de diferentes naturezas: técnica instrumental, percepção musical, memória, senso harmônico-melódico e de estilo, além da expressividade.

Podemos organizar as habilidades supracitadas em dois planos distintos: o primeiro deles diz respeito a questões técnicas, como conseguir realizar ao instrumento o que se pretende, do modo como se havia imaginado, com razoável consciência do efeito harmônico e textural que as notas terão no todo. O segundo plano refere-se a uma dimensão estética, à construção, por meio de imagens sonoras, de um discurso musical fluente, adequado, expressivo e individual, e que dialogue continuamente com tudo o que acontece em volta: música, público e ambiente. Da mesma forma, ao estabelecermos os limites da improvisação, outros caminhos mentais são trilhados, no esforço de conjugar as tarefas de construir um discurso e obedecer a certos limites, o que é corriqueiro na improvisação jazzística, por exemplo. A depender da complexidade dos limites estabelecidos, um arcabouço harmônico intrincado, por exemplo, a dificuldade em improvisar fluentemente pode aumentar exponencialmente, exigindo do improvisador um trabalho prévio de memorização.

Mário Sève, em seu livro intitulado "Vocabulário do choro", aborda o assunto referente à improvisação. Porém, trata de lidar essa improvisação voltada à linguagem do Choro sem preceitos jazzísticos ou, pelo menos, denotando tal intenção. Menciona as questões de "divisões rítmicas, acentuações e articulações do fraseado" relacionando-as às obras de Chorões como prerrogativa à improvisação musical (Sève 1999, 6-7). Já Carlos Almada discorre sobre esse assunto, enfatizando o seguinte:

[...] a prática da improvisação no Choro tem não só origem e propósitos bem diversos em relação ao Jazz, como é realizada de maneiras consideravelmente diferentes. Por ora basta mencionar que a variação melódica, a partir de motivos rítmicos e contornos característicos, tem na composição improvisada em choros um peso consideravelmente maior [...] (Almada 2006, 4).

Essa preocupação em lidar com a improvisação no Choro tem sido um paradigma que nos leva ao conteúdo maior, que é a denotação musical própria e brasileira de se fazer Choro, de forma livre e com contornos melódicos *natos*. Embora o Jazz tenha obtido forte aparato e divulgação na música mundial, o Choro seguiu seu caminho sem se desviar, mesmo tendo um ou outro compositor usando traços da linguagem jazzística. Sendo assim, o Choro passou a se reinventar e a se valer de suas próprias características, ao passo que no quesito improvisação permaneceu firme e criou sua própria linguagem. Sabemos que alguns Chorões tiveram em suas músicas e solos a presença marcante do Jazz. Porém, a roda de Choro predominou e nos proporcionou uma música autêntica, fascinante e, sobretudo, genuinamente brasileira, completamente diferente do Jazz. Sobre essa questão, o pesquisador Ocelo Mendonça nos diz o seguinte:

[...] O Choro, apesar de ser chamado "o jazz brasileiro" [...] e ter se originado na mesma época que o próprio jazz sob circunstâncias semelhantes, medrou, todavia, em ambiente cultural inteiramente diverso. O conhecimento deste fato já seria suficiente para depreender que o conhecimento da improvisação apenas no jazz é incompleto para o bom desempenho no choro e na música brasileira [...] (Mendonça 2006, 98-99).

Improvisar significa realçar a música, reinventá-la com novos contornos melódicos e rítmicos baseados em linhas melódicas e frases variadas e crescentes. Criam-se, com isso, novidades no discurso musical, onde são oferecidos sons que abrilhantam tanto a obra como o instrumentista, em níveis mais complexos e instigantes. Abriga, portanto, uma dimensão técnica que inclui estar sempre consciente do fluxo rítmico-harmônico e a pressuposição de soluções melódicas a serem realizadas com eficiência, dentro de uma dimensão estética que reside, entre outros aspectos, numa certa ideia de narrativa capaz de, dinamicamente, induzir o público a diferentes estados emocionais.

A improvisação é comumente tratada como técnica, como abordagem pedagógico-musical ou ligada à atuação jazzística (Cooke; Horn, 2002). No nosso entendimento, aproveitando e partindo disso, tratamo-la também como possibilidade de liberdade fraseológica e de pensamento musical, de conexões melódico-rítmicas e de fluidez advindas, sobretudo, das experiências pré-existentes dos participantes, independentemente do nível técnico, que se misturam simétrica e assimetricamente dadas às múltiplas e inesgotáveis soluções resultantes. Assim, as ideias somam-se e moldam a *performance* e o resultado é a música gerada naquele momento e com os músicos e instrumentos dispostos.

Em termos atuais, o Choro, com seus compositores e instrumentistas, vem explorando novas conduções e novos caminhos harmônicos, a ponto de ser possível exercer improvisos que tencionam fortemente o

fraseado musical, a exemplo do acontecido no período romântico, quando da *emancipação da dissonância*, que culminou em obras completamente *atonais*, levando à ruptura do tonalismo e a novas maneiras de se fazer e de se entender a música.

Algo a ser considerado é que nas rodas de Choro há um duelo entre os músicos, *embate* este em que cada instrumentista apresenta uma variação da melodia ou improviso, travando-se, assim, uma acirrada competição, como as que acontecem no repente nordestino brasileiro ou nas *jam session* de jazz. Os músicos se lançam às mais criativas e inusitadas melodias, com o intuito de se superarem técnica e artisticamente, no momento musical oferecido. É como uma rixa ou batalha, onde imperam a garra e o impulso sonoro.

É fato que muitos dos músicos passaram a compor Choros. Seus envolvimento de todo tipo com esse tipo de música os levaram a compor temas que passaram a fazer parte do cancionário nacional. Pixinguinha, Jacob do Bandolim, Waldir Azevedo, Sivuca, Dominginhos, dentre tantos, são bons exemplos de músicos-compositores que nos legaram altiva musicalidade à música e cultura brasileira. Para tal intento, o músico aprende, interage e cultiva o Choro, de tal sorte que culmina nesse patamar composicional profícuo, alinhando suas experiências e conhecimentos ao fazer musical performático, de forma prazerosa, atuante e conectado também à música popular e suas idiossincrasias.

Outro verso frequente no Choro é o *frulato*. Essa técnica, que também se acopla à improvisação e ao ato criativo do músico de Choro, é encontrada na flauta, na clarineta e no saxofone, por exemplo, onde se realça a sonoridade *trêmula*, em passagens das mais diversas. Sua conotação é alegre, *engraçada* e singular, com a obtenção de efeitos sonoros, dando brilho e destaque à *performance*. O *frulato* faz parte das técnicas estendidas, tanto preconizadas por compositores como Tchaikovsky, em sua obra "O Quebra Nozes", como por Schoenberg, em "Um sobrevivente em Varsóvia", dentre outros. Entretanto, é no Jazz onde mais encontramos esse recurso. Por conseguinte, passou a ser utilizado no Choro.

5. Considerações finais

Estudar o Choro, além de ser prazeroso, propicia mecanismos musicais que não só exploram a aprendizagem de um instrumento como também realçam a beleza e a singularidade dessa música que tanto enaltece a cultura brasileira. As atuações de grandes mestres nos trouxeram detalhes e riquezas que fazem do Choro uma arte universal e ímpar. Ela é apreciada não apenas no Brasil, mas em muitos países, contando, inclusive, com Clubes do Choro nos EUA, na França, na Inglaterra, na Itália e, bem distante, no Japão.

Ademais, debruçar-se sobre um instrumento musical pode ser tarefa árdua, no entanto pode ser também prazerosa. Por que não? Ao lidarmos com o ensino do instrumento, faz-se necessário enunciarmos meios que promovam essa aprendizagem de forma eficaz. Contar com bons professores e com metodologias compatíveis às expectativas, de certo fará a diferença nos resultados. E poder tocar temas brasileiros é motivo de incentivo e, sobretudo, de contentamento para todos nós: alunos, professores, ouvintes e amantes do Choro e da música brasileira.

Ao jovem aprendiz são dadas a experiência e a oportunidade devidas para que, no tempo certo, alavanque as bases dessa premissa musical. Para isso, tanto o envolvimento com o instrumento como a participação em rodas de Choros são relevantes para o seu crescimento, apuro técnico e profissionalização.

Sem prescindir do ensino tradicional de métodos e de peças, importantes e necessários na aprendizagem e na sedimentação do músico profissional, o Choro, como procedimento metodológico, pode ser motivador e proporcionar a execução de técnicas complexas e de expansiva envergadura. Traz o aprendiz ao campo não só da execução, mas também da interpretação, e vai além: insere o executante ao meio artístico, ao campo da criatividade, entrelaçando-o à improvisação e a descobertas.

6. Referências

Almada, Carlos. 2006. *A estrutura do choro*. Rio de Janeiro: Da Fonseca Comunicação.

Arroyo, Margarete. Educação Musical na contemporaneidade. In: II SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFG. *Anais...* Goiânia, 2002. Disponível em: <<https://mestrado.emac.ufg.br/n/31464-sempem-anais-on-line>>. Acesso em: 25 mar. 2020.

Barreto, Almir Côrtes. *O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim*. Dissertação (Mestrado em Música) – Faculdade de Música do Instituto de Artes da UNICAMP, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/284747/1/Cortes_Almir_M.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2020.

Bessa, Virgínia de Almeida. 2010. *A escuta singular de Pixinguinha: história e música popular no Brasil dos anos 1920 e 1930*. São Paulo: Alameda Casa Editorial.

Brito, Teca Alencar de. 2015. Hans-Joachim Koellreutter: músico e educador musical *menor*. *Revista da Abem*, Londrina, v. 23, n. 35, p. 11-23. Disponível em: <<http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/568>>. Acesso em: 10 abr. 2020.

Cazes, Henrique. 2010. *Choro: do quintal ao municipal*. 4. ed. São Paulo: Editora 34.

Cooke, Mervyn; Horn, David. 2002. *The Cambridge companion to jazz*. Cambridge: Cambridge University Press.

Diniz, André. 2003. *Almanaque do choro: a história do chorinho, o que ouvir, o que ler, onde curtir*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

Hallam, Susan. 2006. *Music psychology in education*. London: Institute of Education, University of London.

Kuehn, Frank Michael Carlos. 2012. Interpretação – reprodução musical – teoria da performance: reunindo-se os elementos para uma reformulação conceitual da(s) prática(s) interpretativa(s). *Per Musi*. Belo Horizonte, n. 26, *online*. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-75992012000200002&script=sci_arttext>. Acesso em: 5 mar. 2020.

Lara Filho, I. G.; Silva, G. T. da; Freire, R. D. 2011. *Análise do contexto da Roda de Choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking*. *Per Musi*. Belo Horizonte, n. 23, p. 148- 161. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pm/n23/n23a16.pdf>>. Acesso em: 1 mar. 2020.

Magalhães, Alexandre Caldi. *Contracantos de Pixinguinha: contribuições históricas e analíticas para a caracterização do estilo*. 2001. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado no Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

- Mendonça, Ocelo. *O violoncelo entre o choro e a improvisação: novos desafios interpretativos na prática do instrumentista em formação tradicional*. 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado no Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- Paz, Ermelinda A. 2013. *Pedagogia musical brasileira no século XX. Metodologias e tendências*. 2. ed. Brasília: MusiMed.
- Rink, John. 2002. *Musical performance: a guide to understanding*. London: Cambridge University Press.
- Sadie, Stanley (Ed.). 1994. *Dicionário Grove de Música: edição concisa*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.
- Salek, Eliane Corrêa. *A flexibilidade rítmico-melódica na interpretação do choro*. 1999. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.
- Sève, Mário. 1999. *Vocabulário do choro: estudos e composições*. 3. ed. Rio de Janeiro: Lumiar.
- Valente, Paula Veneziano. *Horizonte e verticalidade: dois modelos de improvisação no choro brasileiro*. 2009. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Arte da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-25102010-170951/pt-br.php>>. Acesso em: 4 mar. 2020.