# CONTRIBUIÇÕES DO CHORO PARA O ENSINO DAS PRÁTICAS EM CONJUNTO

***Marco Cesar de Oliveira Brito***
UFRN
*mcbandolim@hotmail.com*

***Ezequias Oliveira Lira***
UFRN
*ezequiaslira7@gmail.com*

**Resumo:** O presente artigo apresenta discussões preliminares de pesquisa em andamento acerca das contribuições do choro para o ensino das práticas de conjunto no contexto acadêmico. Destacaremos os reflexos das tradições das rodas de choro e a figura do Instrumentista Solista Colaborador, na condução pedagógica da prática. Fundamentamos este texto em nossa experiência empírica de mais de 30 anos como músico e pedagogo, especialista nesse gênero, e em entrevistas com músicos renomados de circulação nacional no cenário do choro.

**Palavras-chave:** Roda de choro. Prática de conjunto. Choro. Violão acompanhador.

***Choro's Contributions to Teaching of joint practices***

**Abstract:** This article presents the preliminary discussions of ongoing research about the contributions of Choro to the teaching of joint practices in the academic context. We will highlight and reflect the traditions of the Choro circle and the figure of the Soloist Collaborating Instructor, in the pedagogical conduct of the practice. The text is based on our empirical experience from over 30 years as musicians and pedagogue experts in this genre, together with research interviews with renowned national musicians, in the Choro music scene.

**Keywords:** Accompanying Guitar. Choro Combo. Set Practice.

## INTRODUÇÃO

Este artigo pretende discutir algumas considerações acerca das contribuições que o universo e a vivência nas rodas de choro possibilitam para a formação do músico de cordas dedilhadas. Durante anos participamos de rodas de choro pelo Brasil, convivendo com grandes músicos representantes da escola do choro e interpretando canções emblemáticas do repertório consagrado na função de solista e acompanhador. Esta experiência tácita nos permitiu perceber algumas características metodológicas de ensino, inerentes ao aprendizado no ambiente assistemático da música popular, as quais passamos a organizar e aplicar no ensino, as chamadas práticas invisíveis e empíricas comentadas por Sandroni (2000).

Nasce o desejo de transplantar essas vivências para o ambiente acadêmico. Bitar (2010) reflete acerca do desafio maior de transplantar os conceitos práticos, realizados na tradição da música popular e rodas de choro para a sala de aula, e o desafio da sistematização quando essas práticas passam para a sala de aula. Em outras palavras, no caso explanado pelo supracitado autor, na prática do violonista Pernambucano Jaime Florence[1], o professor Meira,

> "Um dos aspectos que nos parece fundamental na metodologia utilizada por Meira é o fato dele trazer para o espaço formal de ensino-aprendizagem do violão (aqui não estamos nos referindo à nenhuma instituição de ensino, mas sim às aulas ministradas em sua própria re-

[1] Conhecido no meio artístico da época como Meira, violonista Pernambucano de 6 cordas, foi integrante do regional de Canhoto do Cavaquinho e entre seus alunos estão Baden Powell, Rafael Rabelo e Maurício Carrilho.

> sidência) não somente os métodos consagrados de ensino de violão, mas também os métodos pertencentes à oralidade, muitas vezes chamados de informais. Assim, Meira trabalhava os elementos necessários para um bom desempenho no acompanhamento dos diversos gêneros pertencentes ao universo do choro, sem descontextualizá-los da situação da prática musical" (BITAR, 2010, p. 584).

O pesquisador Sandroni, em seu artigo "Uma Roda de Choro Concentrada", relata que os estudantes de violão popular, em geral, se apresentam com uma habilidade e um conhecimento empírico, prático, desenvolvido e adquirido de forma "relaxada" nas rodas de choro e nos grupos de samba (SANDRONI, 2000). Fato que constatamos durante nossa prática docente de vários anos, ministrando aulas de Violão sete Cordas, Cavaquinho e Bandolim para alunos oriundos do choro e do Samba. Diante disso, sentimos a necessidade de organizar sequencialmente nosso ensino em etapas, direcionando os alunos à compreensão teórico-harmônica do conhecimento adquirido informalmente pelos discentes instrumentistas solistas e violonistas, partindo da vivência prática desses estudantes e do contexto musical e social deles.

Dessa forma, apresentamos neste artigo dados preliminares que estão presentes em nossa reflexão e pesquisa em andamento, acerca desse processo de sistematização com vistas a criação de conteúdos e material para preparação de atividades didáticas, a fim de orientar as aulas de práticas de conjunto. Em um primeiro momento, teceremos algumas palavras acerca do Choro e seu surgimento. Em seguida, abordaremos a Roda de Choro, a importância e os principais aspectos, que em nossa visão, podem ser transplantados para as aulas de prática de conjunto. Por fim, comentaremos sobre a função do "correpetidor solista" na prática de conjunto e sua importância no processo de formação do músico acompanhador.

## CHORO

O nascimento do Choro se deu no final do século XIX, no Rio de Janeiro, mantendo-se vivo até hoje com a influência dos nossos dias (PRATA; PUGLIESE, 2002, p. 7), por uma mistura de estilos e sotaques a partir das danças europeias (principalmente a polca), somadas ao sotaque inerente à música de cada colonizador e à influência negra (CAZES, 1998, p. 18). Existem no Estado da Arte, diversos discursos e correntes a respeito da origem do choro. Segundo o folclorista Luiz da Câmara Cascudo o choro vinha de *xolo*, um baile nas fazendas, feito pelos escravos que em gradativa mudança passou a ser *xoro* e, finalmente, Choro. O termo "Choromeleiros" foi citado por Ary Vasconcelos que acreditava ser originado das corporações de Músicos do período colonial, constituído por causa dos instrumentos de sopro da família das palhetas, o qual recebe outro significado pelo encurtamento do termo (Choro). Por outro lado, José Ramos Tinhorão considera que o termo, Choro, viria da impressão de melancolia gerada pelas baixarias do violão e que a palavra *chorão* seria uma decorrência. A etimologia da palavra Choro poderá receber ainda muitas interpretações e consideramos que a tradução mais próxima e aceita por muitos praticantes é a que se refere à maneira exagerada, peculiar, sentimental de tocar o repertório das danças europeias, que os músicos populares da época abrasileiravam (CAZES, 1998, p. 17-18). O maestro Heitor Villa-Lobos afirmava ser o choro a "alma musical do povo brasileiro" (DINIZ, 2003, p. 11).

## Rodas de Choro

As Rodas de Choro tradicionais são caracterizadas por reuniões de músicos que utilizam instrumentos de pau e cordas, sopro (flauta de ébano) e de cordas dedilhadas (bandolins, cavaquinho e violões de seis e sete cordas), que executam amplo repertório para solistas e acompanhadores, tradicionalmente, de Choro. Essa prática requer uma habilidade técnica considerável, assim como um conhecimento da harmonia que geralmente são adquiridos informalmente nesses encontros. O "tocar de ouvido", ou seja, sem partitura, requer um treinamento da técnica do instrumento, memorização do dedilhado, escalas, para o solista, e as montagens dos acordes para o violonista acompanhador e o cavaquinista.

A prática assídua da roda de choro proporciona um aprendizado, "misturado com a prática", muitas vezes classificado como assistemáticos ou informais, mas de uma importância fundamental na formação do instrumentista (SANDRONI, 2000, p. 7). Essa formação "misturada com a prática" contribui para violonista acompanhador conhecer as sequências harmônicas básicas do repertório consagrado e participar, de forma eficaz e competente, da roda de choro, proporcionando ao solista expressar melhor as ideias centrais das composições. Em entrevista para este trabalho, Hamilton de Holanda pontua sobre a contribuição da Roda de Choro para a formação do Músico.

> Eu acho que a Roda de Choro dá uma visão 360 graus pro músico. Em geral, para o acompanhador também, ou seja, justamente por ser uma roda você tem uma visão completa da música, então o pandeiro tá por perto. O bandolim ou outro instrumento solista vai estar por perto, o cavaquinho também, e isso possibilita, vamos dizer assim, uma antena harmônica mais precisa que você fica sempre com os três elementos básicos da música: a harmonia, a melodia e o rítmico, estão sempre à mão ali, na roda. Então, isso facilita a antena, como eu falei, a antena harmônica, a capacidade de ter um ouvido e saber a onde tá a música, em que acorde que tá, em que parte que tá (HOLANDA, entrevista[2] em 17/04/2019).

Outro aspecto importante da roda de choro é a ambiência criada pelas Rodas, sociabilização e convencia mútua no momento da prática musical. Alexandre Gonçalves Pinto (O Animal) relata em seu livro, *Reminiscências dos Chorões Antigos*, que muitos desses ambientes simples tocavam na alma, através das vibrações das músicas daquela época com os chorões do luar e bailes das casas de famílias, onde imperavam a sinceridade, a alegria espontânea, a hospitalidade, a comunhão de ideias e a uniformidade de vida (PINTO, 2009, p. 10).

## Instrumentista Colaborador Solista[3]

Uma habitual prática das rodas de choro tradicionais e de fundamental importância em nossa reflexão sobre a prática de conjunto, com reflexos da tradição da roda de choro é a execução repetidas vezes, como um ensaio, de músicas compostas de melodias inéditas ou originais

[2] Entrevista com Hamilton de Holanda - Concedida ao primeiro autor deste trabalho e transcrita em 17/04/2019.

[3] Para este trabalho, adotamos inicialmente o termo correpetidor solista que tem origem etimológica do francês co-repetiteur, e quer dizer: "que participa do ensaio", para designar o instrumentista que executa o solo dos choros. Aplicando a ideia na Roda de Choro, é o solista que auxilia na preparação, formação e desenvolvimento das habilidades do instrumentista acompanhador nas práticas em conjunto. O importante papel de atuação desse solista nas rodas de choro é fundamental para a prática dos acompanhadores e para a ampliação do repertório e exercício pleno da oralidade e da prática do ouvido intuitivo. Decidimos adotar em nosso trabalho, a expressão (Instrumentista Colaborador Solista - ICS), Como substituição ao termo "Correpetidor Solista".

efetuadas por um solista, para serem assimiladas pelos músicos acompanhadores, transmitindo oralmente a ideia central da melodia e da harmonia além da forma, dinâmica, expressão e interpretação.

O bandolinista Hamilton de Holanda comenta a atividade do colaborador solista em sua prática de ensino:

> [...] ao mesmo tempo, se eu me lembro bem, quando dava aulas em Brasília, na escola de choro, na escola de música e em aulas particulares, eu era uma espécie de correpetidor, porque... eu ficava fazendo os solos ali enquanto os alunos de cavaquinho, alunos de violão iam fazendo a parte de harmonia e de ritmo. (HOLANDA, entrevista concedida ao primeiro autor em 17/04/2019).

Essa atividade de correpetidor é utilizada por músicos e pedagogos do choro e é notória a contribuição para o aprendizado harmônico e rítmico dos acompanhadores, para o desenvolver da prática em grupo, na técnica dos instrumentistas, para o estudo empírico da percepção e memorização, além de transformar a sala de aula em ambiente propício ao exercício do ouvido intuitivo[4], característico da roda.

Outro músico de referência no choro brasileiro, o violonista de sete cordas e compositor, Luiz Otavio Braga[5], pontua a necessidade de se praticar música brasileira de conjunto, com reflexo do choro em um projeto de ensino,

> A eficiência da roda-de-choro é uma questão de necessidade. A necessidade que se tem de fazer música em conjunto: para toda música, independentemente de estilo e gênero. As escolas de música que ensinam a música de choro, hoje - e que não havia, há 40 anos - não podem prescindir de uma segura prática de conjunto - a qual deve ser a menina-dos-olhos do projeto de ensino. Os músicos que no passado se formaram na roda-de-choro, procuravam-na, porque sentiam essa necessidade inelutável, era a chance de fazer prática de choro; se não as tinham, recorriam às gravações. (BRAGA, entrevista concedida ao autor em 17/04/2019).

Refletindo sobre as contribuições das tradições informais da Roda de Choro para o ensino das práticas de conjunto, sentimos a necessidade de inserir essa herança metodologia, "misturada com a prática" nas práticas em grupo, dentro da formação acadêmica, na área da música brasileira popular.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

As práticas de conjunto de choro, oriundas da tradição e transmissão oral, conhecidas como Rodas de Choro, contribuem de forma relevante na formação do músico instrumentista de cordas dedilhadas. Nas entrevistas que realizamos com renomados músicos profissionais do choro, compositores e professores, concluímos que é pertinente a inserção de alguns dos procedimentos de aprendizagem, inerentes ao ambiente informal das rodas de choro no contexto acadêmico. A sistematização reflexiva das práticas assistemáticas do ambiente do choro pode

[4] Ouvido Intuitivo – Termo utilizado nas rodas de choro para designar a habilidade do músico acompanhador em harmonizar as peças, no ato de sua execução, sem a utilização de uma partitura ou qualquer recurso de leitura.

[5] Violonista de 7 Cordas, compositor e professor da UNIRIO, Phd em história social pela UFRJ, atuou com grandes nomes da música Brasileira, entre eles Radamés Gnattali, e foi integrante da Camerata Carioca.

contribuir para a área acadêmica e ampliar as possibilidades organizacionais na preparação de aulas e capacitação dos instrumentistas em sua atuação profissional. Vale ressaltar que muitos dos aspectos que discutimos neste artigo já foram testados em nossas aulas, com inúmeros alunos em nossos 37 anos de atuação, alunos que hoje são profissionais atuantes no cenário musical brasileiro. Portanto, este artigo apresentou um horizonte inicial dessa pesquisa que visa, a posteriori, propor uma sistematização, um método de ensino dos instrumentos de cordas dedilhadas, para a formação de músicos profissionais com fundamento nas tradições do choro.

## REFERÊNCIAS

BRITO, Marco César de Oliveira. *Entrevista com Hamilton de Holanda*, concedida ao autor por WhatsApp em 17/04/2019. Rio de Janeiro.

BRITO, Marco César de Oliveira. *Entrevista com Luiz Otávio Braga*, concedida ao autor por Correspondência eletrônica em 12/04/2019. Rio de Janeiro.

BRITO, Marco César de Oliveira. *Entrevista com Sérgio Prata*, concedida ao autor por WhatsApp em 17/04/2019. Rio de Janeiro.

BITAR, Iuri Lana. A roda de choro é uma aula: uma análise dos processos de aprendizagem do violão através da atividade didática do professor Jayme Florence (Meira). In: I SIMPOM, 2010, UNIRIO. *Anais...* Rio de Janeiro: UNIRIO, 2010. v. 1, p. 580-589.

CAZES, Henrique. *Choro:* do Quintal ao Municipal. 4. ed. Local: Editora 34, 1998.

DINIZ, André. *Almanaque do Choro*. Rio de Janeiro: Edição Jorge Zahar, 2003.

MUNIZ, Franklin Roosevelt. *O pianista camerista, correpetidor e colaborador: as habilidades nos diversos campos de atuação*. 2010. 49 f. Dissertação (Mestrado em Performance Musical e Interfaces) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

PINTO, Alexandre G. *O Choro:* Reminiscências dos Chorões Antigos. Rio de Janeiro: Funarte, 2009.

PRATA, Sergio. PUGLIESE, Maria Vicencia. *Tributo à Jacob do Bandolim*. 1. ed. Rio de Janeiro: Centro Cultural Antonio Carlos Carvalho, 2002.

SANDRONI, Carlos. Uma roda de choro concentrada: reflexões sobre o ensino de músicas populares nas escolas. In: *Anais...* do IX Encontro Anual da ABEM, p. 19-26. Belém: ABEM, 2000.

[CORREPETIDOR]. In: DICIO, *Dicionário Online de Português*. Porto: 7Graus, 2018. Disponível em: [url da palavra]. Acessado em: 21/05/2019.