

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
INSTITUTO VILLA-LOBOS
LICENCIATURA EM MÚSICA

O ESTUDO DAS MELODIAS DO GÊNERO MUSICAL CHORO E SUA APLICABILIDADE
NO DESENVOLVIMENTO TÉCNICO DO CONTRABAIXISTA

FRANCISCO EDUARDO DE SOUZA FALCON
RIO DE JANEIRO, 2014

O ESTUDO DAS MELODIAS DO GÊNERO MUSICAL CHORO E SUA APLICABILIDADE
NO DESENVOLVIMENTO TÉCNICO DO CONTRABAIXISTA

por

FRANCISCO EDUARDO DE SOUZA FALCON

Monografia apresentada para
conclusão do curso de
Licenciatura em Música do
Instituto Villa-Lobos do Centro de
Letras e Artes da UNIRIO, sob a
orientação do professor Luiz
Otavio Braga

Rio de Janeiro, 2014

Dedico este trabalho aos meus pais, fonte inspiradora para meu ingresso na Academia, sempre apoiando minhas escolhas. À minha filha Aída, presente de Deus em minha vida, e à minha esposa Cláudia, parceira e companheira fundamental em todos os instantes.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todo o corpo docente da UNIRIO, em especial aos professores Laura Rónai, José Nunes Fernandes, Silvia Sobreira, José Wellington, Roberto Gnattali, Paula Faour, Hélder Parente, Antonio Arzolla e a meus colegas, que tanto me ajudaram no desenvolvimento do trabalho, discutindo, dando sugestões e fazendo críticas construtivas; a meu orientador e mestre Luiz Otavio Braga, pela paciência, disponibilidade, sabedoria e boa vontade sempre; ao meu amigo Rogério Souza pelo apoio irrestrito, fornecendo as partituras dos Choros; aos meus pais Francisco José e Maria Célia, pelo eterno incentivo ao estudo acadêmico; e à minha esposa Cláudia, sempre presente, me apoiando nos momentos bons e ruins, me incentivando a concluir este trabalho.

FALCON, Francisco Eduardo de Souza. *O Estudo das Melodias do Gênero Musical Choro e Sua Aplicabilidade no Desenvolvimento Técnico do Contrabaixista*. 2014. Monografia (Licenciatura em Música). Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

O Contrabaixo Elétrico, instrumento criado em meados do século XX a partir da demanda da eletrificação do contrabaixo acústico e ao mesmo tempo aparentado com a guitarra elétrica, rapidamente ocupou seu espaço na música popular, sendo hoje amplamente difundido nos mais diferentes gêneros musicais. Ainda são raros os bacharelados em contrabaixo elétrico nas instituições de ensino superior de música no Brasil, mas é evidente o aumento do número de trabalhos acadêmicos que tratam deste instrumento, apontando novas perspectivas para o futuro. O presente trabalho tem como objetivo propor uma metodologia para o desenvolvimento técnico do contrabaixista através do estudo das melodias do gênero musical choro, buscando nesta forma musical elementos para o desenvolvimento técnico do músico. Tomaremos como marco teórico as idéias de Keith Swanwick em seu livro “Fazendo Música Musicalmente”, quando faremos um paralelo com métodos de ensino estrangeiros que propoem o uso do gênero musical *jazz* para o desenvolvimento técnico-musical do instrumentista. Faremos a análise das características estruturais do choro, mostrando porquê tal gênero pode promover o desenvolvimento técnico do contrabaixista e discutiremos como seria a aplicação de diferentes técnicas de execução no contrabaixo utilizando os choros “Brejeiro”, “Brasileirinho” e “Tico-Tico no Fubá” como exemplos. Incluiremos ainda entrevistas com contrabaixistas conceituados da mpb para que possamos atestar a importância do estudos do Choro.

Palavras-chave: contrabaixo elétrico; choro; técnica do contrabaixista.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO E DELIMITAÇÃO

INTRODUÇÃO

1 – O CONTRABAIXO ELÉTRICO - Pequeno histórico e seu papel na música;

2 – O CHORO - Sua história, de 1870 até os dias atuais

3 – O CHORO NO CONTRABAIXO - Como é possível?

3.1 - do *Jazz* à Música Erudita.

3.2 - Por que o Choro?

3.3 - Exemplos

4 – TOCANDO PARA APRENDER A TOCAR - Ensinando música através da música

4.1 - a música como discurso humano e seu potencial metafórico

4.2 - princípios propostos para a educação musical

4.3 - o Choro como ferramenta para o aprendizado

5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

6 – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

7 - ANEXOS

7.1 - Entrevistas

7.2 - Partituras

APRESENTAÇÃO E DELIMITAÇÃO

O presente trabalho discute o desenvolvimento da técnica no Contrabaixo Elétrico através do estudo melódico do gênero Choro. Meu primeiro contato com o Choro deu-se por acaso e, quando ainda muito novo e iniciante no instrumento e na música, lembro-me de inicialmente ter aprendido no contrabaixo a melodia do Choro “Brasileirinho” de Waldir Azevedo. Anos mais tarde, influenciado por um famoso contrabaixista americano que gravou “Donna Lee” do *jazzista* Miles Davis no Contrabaixo Elétrico, adaptei a melodia do “Brasileirinho” para ser tocada no Contrabaixo de forma inusitada, utilizando a técnica de *Slap*¹, e ali, creio que inconscientemente, o tema deste trabalho já estava anunciado. Ingressando no meio acadêmico, busquei dar embasamento ao que percebi e aprendi em meus estudos técnicos, e para isso foi necessário encontrar textos científicos que pudessem fundamentar e corroborar aquilo que sinalizo como uma alternativa para o estudo do contrabaixo elétrico que está proposta neste trabalho. Após mais de vinte anos estudando, ensinando e tocando o Contrabaixo Elétrico, tendo utilizado os mais diferentes livros e métodos de ensino já existentes, constatamos que ainda há ainda muito pouco material científico relacionado ao ensino deste instrumento e que o gênero Choro, por sua elaborada estrutura melódica, constitui uma fonte inesgotável de estudos técnicos e melódicos para o contrabaixista, o que me faz pensá-lo como uma rica fonte de estudos para o instrumento. Como resultado deste trabalho, nasce também um CD, intitulado "Contrabaixo no Choro", onde composições tradicionais desde gênero além de Choros compostos por contrabaixistas foram gravados.

¹ *Slap* - técnica na qual o contrabaixista bate nas cordas com a lateral do dedo polegar e também puxa as cordas com os outros dedos, causando um som bastante percussivo.

INTRODUÇÃO

O Contrabaixo Elétrico vem desde a sua criação, na segunda metade do século XX até os dias atuais, ocupando e conquistando novos espaços. No Brasil, a principal escola dos nossos contrabaixistas continua sendo a estrangeira. É frequente que iniciantes neste instrumento busquem músicos estrangeiros como referencial, e, conseqüentemente, estilos e gêneros musicais estrangeiros, destacando-se principalmente o Rock, Pop, Jazz, Soul e o Blues. Podemos destacar como fatores responsáveis por este direcionamento, a grande disponibilidade de métodos estrangeiros através dos mais diferentes meios de acesso, seja pela internet, livrarias e até bancas de jornal, a grande veiculação da música estrangeira nos meios radiofônicos e televisivos, além da ação da indústria fonográfica, fazendo com que o discurso musical do futuro músico já seja influenciado “desde o berço”. Pouco a pouco essa realidade vem mudando, pois vemos um crescente aumento no surgimento de publicações de músicos brasileiros, destacando-se autores como Adriano Giffoni, Nico Assumpção e André Rodrigues.

Mas voltando à escuta musical, esta talvez seja a maior determinante no desenvolvimento musical dos contrabaixistas. Habitados a ouvir grande número de instrumentistas consagrados que há no exterior, acabam por adotar como referencial a música estrangeira, ao invés da música brasileira. Por isso, vemos a cada dia uma necessidade maior de utilizar ferramentas musicais produzidas por artistas brasileiros para o ensino do Contrabaixo, visando não só voltar a musicalidade dos estudantes para a nossa cultura, mas também como uma maneira de tornar nossa música mais acessível para as novas gerações, o que provavelmente será também um fator de renovação para nossa música.

No capítulo 1 vamos conhecer um pouco da história do Contrabaixo Elétrico, instrumento ainda recente dentro da História da Música. No capítulo quatro vamos conhecer um pouco mais do gênero Choro, como surgiu e um pouco de sua trajetória, dos primórdios até os dias atuais. No capítulo cinco veremos as possibilidades que o Choro oferece para o Contrabaixo Elétrico, citando

metodologias estrangeiras que utilizam o *jazz* como ferramenta para o aprendizado deste instrumento e entrevistando contrabaixistas atuantes no meio. E no capítulo seis iremos traçar um paralelo com o a metodologia proposta pelo prof. Keith Swanwick que considera três princípios essenciais para educadores musicais: considerar a música como um discurso, considerar o discurso musical de cada indivíduo e considerar a fluência musical, pois vemos motivos suficientes para destacar neste trabalho, o Choro - gênero musical criado no Brasil - como a ferramenta que contém em si elementos musicais excelentes para o desenvolvimento técnico do contrabaixista.

1 - O CONTRABAIXO ELÉTRICO - Pequeno histórico e seu papel na música

Até os anos 1950, sempre que um contrabaixista saía para trabalhar, era sempre o mesmo problema: carregar um gigante de madeira, desajeitado e pesado, até seu local de trabalho. Se fosse em outra cidade, correria o risco que todos os músicos correm até hoje: o descaso de funcionários do trem, ônibus, navio ou avião com o transporte da bagagem. Sobrevivendo à viagem, havia ainda o problema de se tocar um instrumento de grande volume físico, mas no entanto com um discreto volume sonoro em meio a uma banda, fora a difícil execução e afinação, num instrumento que ainda por cima tinha uma longa escala, não tinha trastes e as cordas geralmente eram bem altas. Foi então que Clarence Leonard Fender, um técnico em eletrônica de 42 anos do sul da Califórnia, mudou a história do contrabaixo, dando a este instrumento um status até então desconhecido. Leo Fender - como era conhecido - lançou no fim de 1951 talvez o mais revolucionário instrumento musical do século XX. Inspirado na guitarra elétrica Telecaster - a primeira de corpo sólido com características contemporâneas e que ele colocara no mercado apenas um ano antes - Fender criou a Guitarra-Baixo Elétrica, ou Contrabaixo Elétrico e batizou-o de Precision Bass - já que os trastes permitiam total precisão na afinação das notas - e rapidamente este instrumento tornou-se conhecido entre os músicos. O tamanho da escala (também chamado de comprimento de corda) de 34 polegadas, considerado o ideal até hoje, foi escolhido após muitas pesquisas e testes de erro e acerto por Leo e seu companheiro, George Fullerton. As escalas de 30 polegadas não permitiam que a corda vibrasse o esperado para produzir um bom som e a de 36 polegadas dificultava o músico, pelo tamanho das casas².

Na década de 60/70 com o surgimento do Rock e do Jazz moderno, que utilizava-se de instrumentos elétricos, como a guitarra, o órgão Hammond e o piano Rhodes, o Contrabaixo Elétrico ocupou seu espaço, inclusive sendo instrumento de destaque nas mãos de grandes ícones que fizeram nome na história do Contrabaixo Elétrico, como Jaco Pastorius, Paul McCartney,

² BACON, Tony ; MORRHOUSE, Barry – The Bass Book – Hal Leonard Corporation, 2008, p. 11-13

Marcus Miller, Anthony Jackson, Larry Graham, dentre muitos outros. Chegando ao Brasil nos anos 60, o Contrabaixo Elétrico foi logo adotado em grupos dos mais variados estilos, e aos poucos o instrumento foi se adaptando à música tocada no Brasil.

Por ser tocado primariamente de forma dedilhada, similar ao Violão, o Contrabaixo Elétrico permite que o instrumentista possa executar com certa fluência melodias e passagens melódicas de certa maneira quase impossíveis de serem executadas no tradicional Contrabaixo Acústico. Além disso, o advento de técnicas mais modernas de execução, como o *slap* - técnica aonde o músico percute as cordas com o polegar e “estala” as cordas com o dedo indicador - e o *tapping* - técnica em que o músico apenas aperta as cordas contra o braço, utilizando as duas mãos simultanea e coordenadamente tal qual um pianista - , permitem que os horizontes técnicos do instrumento sejam ainda mais expandidos, tirando o Contrabaixo do pano de fundo, e levando-o ao universo dos solistas.

2 - O CHORO - Sua história, de 1870 até os dias atuais

O que conhecemos hoje por Choro teve início no século XIX, fruto de uma fusão de diferentes estilos e gêneros musicais. As danças européias (destacando-se a polca) trazidas pelos colonizadores foram gradualmente misturadas aos ritmos afros - fruto da influência negro-africana - e acabaram por se transformar numa música popular urbana, que utilizava em sua instrumentação a flauta, o cavaquinho e o violão. Este tipo de fenômeno musical não ocorreu apenas no Brasil, mas em diversos outros lugares. Segundo o músico e pesquisador Henrique Cazes, " Por onde houve colonização portuguesa, a música popular se desenvolveu basicamente com o mesmo instrumental. Podemos ver cavaquinho e violão atuarem juntos aqui, em Cabo Verde, em Jacarta na Indonésia ou em Goa." (CAZES, 2005, p15)

A própria expressão "Choro" tem procedência amplamente discutida. O folclorista Luís da Câmara Cascudo acreditava que Choro vinha da palavra *xolo*, que era um baile dos escravos. Já Ary Vasconcelos, jornalista e crítico musical, acreditava que o termo teria origem nos choromeleiros, uma corporação de músicos de muita importância no período colonial. O também jornalista e crítico musical José Ramos Tinhorão, acreditava que Choro era uma decorrência da sensação melancólica gerada pelas "baixarias" dos violões. Por outro lado, Cazes³ afirma que nas primeiras gravações de grupos de choro, ocorridas por volta de 1907, o violão ainda não era tocado da maneira característica que conhecemos hoje, portanto em sua opinião a palavra Choro teria origem na maneira chorosa de se frasear as melodias, daí também os músicos serem chamados de "chorões". Na verdade, a quantidade de gravações naquela época era tão ínfima, que consideramos impossível tirar conclusões sobre como o Choro era realmente executado em seus primórdios.

Por volta de 1910 o Choro estabiliza-se como forma musical. Hoje em dia podemos conceituar o Choro como:

³ CAZES, Henrique. Choro: do quintal ao municipal. São Paulo: Editora 34, 2005, p.15

Uma peça de música popular caracteristicamente brasileira, criada por um compositor e executada por um conjunto instrumental de formação variável e não específica. Sua estrutura formal é em geral dividida em duas ou três seções, nos moldes de formas clássicas de origem européia. (GUEDES, 2003, p.3)

Geralmente os Choros são divididos em três partes e obedecem à forma rondó⁴ (p.ex.: A B A C A), embora encontremos exceções à esta norma, como, por exemplo, Choros compostos em forma binária. O discurso musical do choro se encaixa dentro do sistema tonal, e se caracteriza por possuir algumas peculiaridades estilísticas, formas de finalização e padrões cadenciais, ou seja, podemos dizer que as melodias do choro obedecem ou se enquadram “em um modelo, ou feixe de modelos formais”⁵. Embora não seja nosso objetivo delimitar estes modelos, podemos dizer que existem. O professor Carlos Almada, em seu livro “A Estrutura do Choro – com aplicações na improvisação e no arranjo”, livro que se propõe como “método de treinamento na arte da improvisação melódica em choros”⁶ e ainda “a apresentação, definição, organização e classificação dos elementos construtivos de apoio à melodia, que moldam a estrutura do gênero Choro, a saber, ritmo, forma e harmonia”, diz que a linguagem do Choro é “quase ritualística”⁷, ou seja, estamos diante de uma linguagem musical, que ao longo do século XX evoluiu e consolidou-se através de uma trajetória que teve início em meados do século XIX, tendo como expoentes de sua primeira fase, Joaquim Antônio Callado, Patápio Silva, Anacleto de Medeiros, Zequinha de Abreu, Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth, e, a seguir, ao longo do século XX, mais nomes que ficaram para a história da música brasileira, como Jacob do Bandolim, Waldir Azevedo e Radamés Gnattali. Não poderíamos deixar de citar aqui com merecido destaque, o músico Alfredo da Rocha Viana Filho, o Pixinguinha (1897 – 1973), considerado um dos maiores compositores da música

⁴ “a estrutura de um choro (...) adota a chamada *forma rondó*. O rondó é uma das mais antigas estruturas utilizadas na organização do discurso musical. Consiste basicamente numa parte ou tema principal (também chamado refrão), que sempre retorna após intervenções contrastantes de outras partes (ou temas)” (Almada, 2006, p. 8).

⁵ Idem

⁶ Almada, Carlos – “A Estrutura do Choro” – Da Fonseca, 2006 - p. 2

⁷ Idem

popular brasileira, e o responsável pela consolidação do Choro como forma musical. Segundo Henrique Cazes, "Pixinguinha aglutinou idéias e deu ao Choro uma forma musical definida. Sob a luz de sua genialidade, o Choro ganhou ritmo, graça, calor. Ganhou também o hábito do improvisado, especialidade em que ele foi um mestre."⁸.

É fascinante como este gênero musical tão popular e musicalmente tão sofisticado permaneça vivo ainda no século XXI, quando ainda atrai novas gerações e se renova.

⁸ CAZES, Henrique – “CHORO – Do quintal ao municipal” – Ed.34 – Coleção Todos os Cantos - P. 56.

3 - O CHORO NO CONTRABAIXO - Como é possível?

3.1 – Do Jazz à Musica Erudita

Um estudante de Contrabaixo Elétrico costuma aprimorar sua técnica através de exercícios técnicos encontrados nos mais diversos métodos instrucionais que existem no mercado para este instrumento, e também através da transcrição e da execução de melodias e acompanhamentos de temas musicais compostos, na grande maioria, por autores bem conhecidos pelos contrabaixistas, no âmbito da música popular - embora já existam métodos e transcrições de música erudita voltadas para o Contrabaixo Elétrico. Apesar de funcionalmente se tratar de um instrumento acompanhador, estudos melódicos no contrabaixo são sempre muito bem vindos, não só pela oportunidade de superação das dificuldades técnicas que proporcionam, como pela possibilidade que dão ao instrumentista de tocar partes melódicas. O contrabaixo como instrumento solista não é muito habitual, mas é algo que vem tomando novos rumos nos últimos anos, com o surgimento de contrabaixistas “solistas”, que, utilizando-se de instrumentos com maior número de cordas (e consequentemente maior extensão) e diferentes tipos de afinações, permitem a plena execução de melodias.

O estudo da interpretação melódica é um caminho enriquecedor para qualquer músico, e para os contrabaixistas, acostumados apenas a “acompanhar”, é um caminho absolutamente novo. Ainda é um hábito tradicional entre os contrabaixistas brasileiros – em grande parte influenciados pelo escuta de gêneros estrangeiros - o estudo, por exemplo, de “levadas” rítmicas da *soul music* ou o estudo de linhas de “*walking bass*” sobre standards do *Jazz*, além do estudo de linhas melódicas e de improvisos transcritos dos grandes nomes do *Jazz*, como por exemplo solos de nomes como Charlie Parker (figura 1), Miles Davis e John Coltrane. É comum encontrarmos no mercado de métodos e livros para Contrabaixo, livros como, por exemplo, o "Omnibook" do saxofonista Charlie Parker, transcrito em clave de fá, para que contrabaixistas possam estudar seus

famosos fraseados de "bebop" no Contrabaixo. O uso de fragmentos melódicos destes ícones do *Jazz* tornou-se *habitué* em solos de renomados contrabaixistas, como Jaco Pastorius, Alain Caron, Marcus Miller, para citar alguns apenas, tornado-se de certa forma uma "escola" para muitos contrabaixistas estudiosos da improvisação. Além disso, a transcrição de solos (improvisos) de outros instrumentistas é um hábito praticado por muitos contrabaixistas. O gênero Choro, por sua riqueza melódica e seus desafios técnicos, não só para quem faz as melodias mas também para quem acompanha, torna-se uma fonte riquíssima de material para o desenvolvimento técnico e melódico do contrabaixista. Além disso, trata-se de um gênero criado no Brasil, em oposição ao *Jazz*, ao *Funk* e ao *Rock*, que são largamente utilizados nos livros e métodos para o estudo do Contrabaixo Elétrico pelo mundo afora.

Donna Lee
By Charlie Parker

A Fast ♩ = 218
Ab F7 Bb7

Bb7 Eb7 Ab

Elbm7 D7 Db Dbm7 Ab

Figura 1 - Trecho de transcrição da Donna Lee para contrabaixo elétrico, segundo gravação do contrabaixista Jaco Pastorius, do livro "The Essencial Jaco Pastorius" - Hal Leonard - 2002

3.2 – Por que o Choro?

Apesar do Contrabaixo Elétrico não fazer parte das formações originais ou tradicionais do Choro - os chamados “regionais”, onde geralmente o violão 7 cordas exerce a função de base harmônica e contrapontística, torna-se cada vez mais comum o emprego do Contrabaixo Elétrico em grupos que tocam a denominada “Música Instrumental Brasileira”. Grupos da atualidade, como Nó em Pingo d’Água e Rabo de Lagartixa, utilizam-se de Contrabaixo Elétrico em sua formação com resultados bastante surpreendentes. No Samba, já na primeira metade dos anos 1970 o Contrabaixo Elétrico encontrou seu espaço e podemos destacar inclusive gravações do compositor Cartola que têm ao mesmo tempo Contrabaixo Elétrico e violão 7 cordas.

Contrabaixistas em evidência na Música Popular Brasileira já gravaram Choros. O saudoso contrabaixista Luizão Maia, um dos primeiros a utilizar o Contrabaixo Elétrico no Brasil, compôs o "Chorinho com X" - um Choro *jazzístico* para o contrabaixo; o contrabaixista Arthur Maia, gravou “Brejeiro” de Ernesto Nazareth⁹, tocando a melodia no Contrabaixo Elétrico utilizando-se da já citada anteriormente técnica de *slap*; o contrabaixista Adriano Giffoni - um dos primeiros a levantar a bandeira do Contrabaixo Brasileiro, autor do método “Música Brasileira Para Contrabaixo”, dividido em dois volumes que tratam dos mais diversos ritmos brasileiros tocados no Contrabaixo Elétrico - já compôs diversos Choros para contrabaixo elétrico e acústico, o que mostra que o Choro pode ser tocado no Contrabaixo Elétrico com resultados positivos. Outros renomados contrabaixistas na Música Popular Brasileira, como Arismar do Espírito Santo e Yuri Popoff também já compuseram Choros para o Contrabaixo Elétrico¹⁰.

Segundo o próprio Adriano Giffoni, em entrevista ao autor deste trabalho (e que pode ser encontrada nos anexos a esta monografia):

⁹ Também gravada pelo autor desta monografia, com partitura disponível nos anexos deste trabalho.

¹⁰ Ver em 9.1 - Entrevistas

“Acho muito importante que os baixistas conheçam as melodias do Choro e estudem...pois é um grande exercício de leitura e digitação. o repertório do Choro é tecnicamente difícil e além de divulgar mais esse estilo bem brasileiro estaremos prontos pra tocar tudo que aparecer em termos de ritmo e velocidade”

No âmbito melódico, o Choro tem em sua constituição, o uso de fragmentos de escalas diatônicas e cromáticas, utilização frequente de arpejos, notas de passagem e bordaduras, chamadas por Almada (2006) de "inflexões melódicas" e também permite a possibilidade de execução de ligaduras e ornamentações melódicas – ornamentações que inclusive são difíceis de serem executadas em um instrumento com cordas mais graves e mais grossas! Somente estes elementos já possibilitariam uma infinidade de exercícios técnicos. Adiante encontraremos exemplos de Choros adaptados para o Contrabaixo Elétrico e discutiremos cada um de acordo com suas peculiaridades.

3.3 – Exemplos

Vejamos como diferentes técnicas de execução no Contrabaixo Elétrico podem ser utilizadas para executarmos linhas melódicas do Choro. Conforme já citado, o contrabaixista Arthur Maia gravou em seu último CD “Planeta Música”, o Choro “Brejeiro” de Ernesto Nazareth, utilizando a popular técnica de *Slap*, na qual o instrumentista “bate” com a lateral do dedo polegar na corda (usualmente sinalizado nos métodos com a pela letra “t”, de *thumb* – polegar em inglês) e puxa as cordas com o dedo indicador ou o dedo médio, fazendo-as "estalar" contra os trastes (indicado pela letra “p”, de *pop* – estalar em inglês):

b) *Tapping*¹² (na parte “B”), parte esta que é composta basicamente de arpejos diatônicos:

Tapping

The image shows three staves of musical notation for the Tapping technique. The first staff is labeled 'Tapping'. The notation is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of three staves of music. The first staff has a double bar line and a repeat sign. The notation includes various fingerings: '1' and '2' for the left hand, and 'i' and 'm' for the right hand. Slurs are used to indicate phrasing. The second and third staves continue the sequence with similar fingerings and slurs.

c) *Pizzicato*¹³ (na parte “C”), parte composta de arpejos diatônicos, notas de passagem e as já comentadas "inflexões melódicas"¹⁴.

The image shows four staves of musical notation for the Pizzicato technique. The notation is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of four staves of music. The first three staves show various rhythmic patterns and articulations, including slurs and accents. The fourth staff has a first ending (1.) and a second ending (2.) marked with a double bar line and repeat sign.

¹² técnica aonde o instrumentista trabalha independentemente ambas as mãos tal qual faria ao tocar um piano. Na notação específica desta técnica, utilizamos os numeros de 1 a 4 para indicar os dedos da mão esquerda, e as letras p, i, m, a, mi para indicar os dedos da mão direita.

¹³ *Pizzicato* é a técnica “tradicional” de execução do Contrabaixo Elétrico, onde o instrumentista dedilha as cordas utilizando os dedos indicador e médio (às vezes também o anular) da mão direita.

¹⁴ Almada, Carlos – “A Estrutura do Choro” – Da Fonseca, 2006 - p 28 - 45

3.3.2 – Trecho do Choro “Brasileirinho” de Waldir Azevedo, adaptado para o Contrabaixo Elétrico, utilizando técnica de *Slap*:

Two staves of musical notation in bass clef, 2/4 time signature. The notation includes various notes, rests, and slurs. Above the notes, there are letters 'P' and 'T' indicating pluck and thumb techniques. The first staff has a 7/8 time signature at the beginning. The second staff ends with a double bar line and a repeat sign.

3.3.3 - Trecho do Choro "Flor Amorosa" de Joaquim Callado:

Four staves of musical notation in bass clef, 2/4 time signature. The notation includes various notes, rests, and slurs. Above the notes, there are letters 'P' and 'T' indicating pluck and thumb techniques. The first staff is marked with a box 'A' and has chords: Dm7, G7, C, A7, Dm7, G7. The second staff has chords: C7sus4, C7(9), F, Bb7, Em7, A7. The third staff has two first endings: 1. Dm7 G7 C and 2. Dm7 G7 C. The fourth staff is marked with a box 'B' and has chords: Am7, Dm7, E7, Am7, E7. The fifth staff has chords: Am7, Dm7, E7, and a first ending: 1. Am7 E7.

Os Choros "Tico Tico no Fubá" e "Brasileirinho" são habitualmente tocados em andamento rápido, virtuosísticos, mas é importante destacar aqui que o citado Choro-canção, talvez o mais frequente no repertório dos "Chorões" é uma ótima ferramenta para o estudo técnico-melódico, principalmente para principiantes. No Choro "Flor Amorosa", por exemplo, encontramos em sua melodia o emprego de cromatismos, saltos de 6^{as} e 7^{as} e antecipações melódicas (consideradas também um tipo de "inflexão melódica"), tornando-o ideal para iniciantes em face do andamento lento com o qual passou a ser tocado pelas gerações posteriores a sua primeira incursão no repertório.

Todos esses exemplos mostram como podemos adaptar o Choro para as diferentes técnicas utilizadas no Contrabaixo Elétrico. Na seção Anexos, o leitor poderá conferir integralmente as partituras dos Choros "Tico-Tico no Fubá", "Brasileirinho", "Flor Amorosa" e "Brejeiro", conforme gravados no CD "Contrabaixo no Choro", do autor deste trabalho.

4 - TOCANDO PARA APRENDER A TOCAR - Ensinando a música através da música

4.1 - A música como discurso humano e seu potencial metafórico

No ofício de professor de música, é comum encontrarmos alunos que gostariam de aprender a tocar um instrumento sem terem tido qualquer experiência anterior com a prática musical. Geralmente esses alunos decidiram aprender um instrumento por apreciarem determinadas músicas, estilos musicais ou instrumentistas. É importante lembrar aqui que a música é uma parte do discurso humano, e, ainda que inconscientemente, cada aluno tem a sua própria vivência dentro desse discurso, fruto de suas experiências auditivas, e de suas escolhas musicais. O educador musical Keith Swanwick em seu livro “Ensinando musica musicalmente” (2003, p. 57), diz que “a música é uma forma simbólica, rica em potencial metafórico”. Ou seja, a música pode associar, fazer vir à tona ao ouvinte elementos não-musicais, relacionados a momentos, situações, sentimentos, lugares, além de muitas outras associações. Estudantes de música, são antes de qualquer coisa, ouvintes, susceptíveis a este mesmo "poder"associativo da música.

4.2 - Princípios propostos para a educação musical

O professor Swanwick nesta mesma publicação citada anteriormente, marco teórico deste trabalho, defende três princípios básicos para a educação musical:

4.2.1 - Considerar a música como um discurso: ou seja, cabe ao professor ajudar o aluno a compreender que a música é, antes de tudo um discurso, e que possui uma estrutura organizada em diferentes níveis. Tal qual um discurso falado, a música é formada de frases, acentos, respirações, intensidades e outros elementos que geralmente não são notados conscientemente pelo aluno iniciante. Tocar uma melodia mecanicamente é totalmente diferente de

executá-la compreendendo o seu discurso, sua ligação com a harmonia, e até contextualizando-a historicamente, procurando "ouvir a voz" de seu autor. É ir mais profundamente na compreensão da linguagem musical. O estudo de um instrumento deve ser acompanhado do aprofundamento do discurso musical do aluno. O professor Carlos Almada, em seu livro "A Estrutura do Choro", mostra que a analogia música/linguagem também se faz presente no choro, como destaca, ao tratar da estrutura formal: "Numa perfeita analogia com a linguagem, é imprescindível à expressão das idéias musicais a existência de elementos estruturais e funcionais que lhes forneçam uma organização formal, sem a qual a compreensão por parte do ouvinte torna-se impossível" (Almada, 2006, p. 15)

4.2.2 - Considerar o discurso musical dos alunos: Conforme já mencionado na introdução deste trabalho, cada estudante de música traz consigo uma bagagem musical pessoal, fruto de suas experiências anteriores, e provavelmente este aluno está ali para aprender um instrumento que faz parte dessas experiências anteriores. Os alunos chegam aos professores com interesses, gostos e idéias que não devem ser desprezados. Estudantes de música não são páginas em branco, e um professor que pensa desta maneira elimina terminantemente a possibilidade de enriquecer o processo de ensino-aprendizagem, veda qualquer troca de experiências e com isso a consequente incorporação da bagagem musical dos alunos no processo. Segundo o prof. Swanwick é justamente esta interação do professor junto ao discurso musical dos alunos que despertaria o interesse, a curiosidade e a maior participação dos alunos. A curiosidade deve ser instigada e despertada. Ensinar o aluno a executar modelos sonoros que fazem parte de seu universo musical, dando a eles ferramentas de criar variações dentro destes modelos de forma que deixe de ser uma simples repetição mecânica e ganhe sentido musical pode ser bastante enriquecedor. A prática musical acontece em grupo, e não isoladamente. O prof. Swanwick em seus textos é um árduo defensor das práticas em conjunto, e as escolas e os cursos universitários de música possuem atualmente disciplinas que incentivam a prática musical em grupo para que os alunos exercitem esse

tipo de convivência musical. Na interação com outros estudantes, a soma da produção sonora de cada um traz para o aluno uma nova experiência, fundamental para o seu desenvolvimento. Segundo Keith Swanwick: “As evidências sugerem que pode-se (sic) obter melhores resultados ensinando-se instrumentos em grupo em vez de exclusivamente, de um em um”. (Swanwick, 2003, p. 67)

4.2.3. - Fluência no início e no final: Sendo a música uma forma de discurso, é necessário que sua fluência seja trabalhada. Da mesma maneira que aprendemos a fluência de uma língua falada convivendo num meio onde esta língua é falada, na música, a fluência é adquirida pelo contato com outros músicos que já dominam a estruturação idiomática do gênero musical em questão.

Estes três princípios citados acima fundamentam, portanto, o presente trabalho, e, podemos então traçar um paralelo com o Choro, compreendendo como tais princípios encaixam-se no presente estudo: primeiramente, o estudo do Choro proporciona um bom entendimento sobre a forma e estrutura musical, lembrando que o Choro é um gênero musical com estrutura formal pré-estabelecida, em geral composta em três partes, também chamada forma rondó, seja pela escuta ou seja pela leitura musical, o Choro permite que o aluno possa perceber esta forma e suas diferentes seções e estruturas melódicas que se repetem e dialogam; em segundo lugar, cabe deixar aqui bem claro que não se pretende tornar o aluno um especialista em Choro, mas sim utilizar o gênero como um meio para o seu desenvolvimento técnico, possibilitando-lhe tocar de maneira mais aprimorada peças de sua preferência musical. Conforme já citado no segundo princípio de educação musical proposto por Swanwick, o discurso musical do aluno deve ser considerado sempre, ou seja, estudar o Choro não garante que o aluno terá seu interesse despertado para este gênero, e cabe ao aluno escolher a maneira como vai utilizar o conhecimento adquirido. Segundo o próprio Swanwick:

Temos de estar conscientes do desenvolvimento e da autonomia do aluno, respeitar o que o psicólogo Jerome Bruner chama de "as energias naturais que sustentam a aprendizagem espontânea": curiosidade; desejo de ser competente; querer imitar outros; necessidade de interagir socialmente. Não podemos nos eximir de compreender tudo o que está envolvido com esses aspectos (...) é preciso que haja algum espaço para a escolha para a tomada de decisões, para a exploração pessoal" (Swanwick, 2003, p.67).

4.3 - O Choro como ferramenta para o aprendizado

Finalizando este capítulo podemos então dizer que o Choro é apresentado aqui como ferramenta para atingir um objetivo: o aprimoramento técnico do aluno. Costumeiramente, o aluno escolhe o que gostaria de aprender a tocar, enquanto que ao professor cabe apresentar as ferramentas musicais por ele julgadas necessárias para desenvolver determinadas habilidades técnicas que tornem o aluno apto para atingir seu objetivo. Cabe ao professor então apresentar ao aluno o Choro, mostrando os desafios e benefício do seu estudo. É comum alunos com vivências musicais completamente diferentes tomarem rumos completamente novos após serem apresentados ao universo musical de seus professores, trazendo mudanças significativas em sua musicalidade.

Por último, cabe ainda destacar questões de caráter interpretativo que estão bem presentes aqui: sabemos que a execução de uma melodia vai muito além do que está escrito em uma partitura, e, se considerarmos as variações interpretativas do Choro, veremos que apenas a partitura de determinada peça não é o suficiente para que esta seja executada da mesma forma pelo professor e pelo aluno. Os alunos, ao verem seu professor tocando, com certeza vão aprender muito imitando-o, e, desta maneira, características interpretativas em uma melodia serão assimiladas, para que, aos poucos, os alunos encontrem sua própria "personalidade musical" em suas execuções. É necessário também que exista algum tipo de pré-conhecimento, mesmo que auditivo ou intuitivo sobre as construções melódicas, introduções, finalizações, ornamentos e até das técnicas de improvisação melódica características do Choro, por isso é fundamental que os alunos, de forma complementar à execução das melodias, façam por exemplo, uma pesquisa sonora, através da

audição de diferentes versões gravadas da peça, fazendo comparações destas com as partituras ditas originais.

5 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos então considerar plenamente possível a utilização do gênero musical Choro como ferramenta para o desenvolvimento técnico do contrabaixista. As características musicais e estruturais do Choro, se direcionadas adequadamente pelo professor, segundo o enfoque proposto pelo professor Keith Swanwick, podem trazer esta possibilidade. Para isto, a postura do professor e o diálogo com os alunos são questões fundamentais para que os resultados sejam positivos.

É importante deixar claro que o objetivo aqui não foi o de impor uma nova forma de se ensinar o Contrabaixo Elétrico, mas sim mostrar um caminho produtivo não só para se desenvolver a técnica, mas principalmente para promover um desenvolvimento da musicalidade, além de ser uma forma de trazer a música que tem sido feita no Brasil para nossos músicos e estudantes de música. Este trabalho se propõe a sugerir um direcionamento nas metodologias de ensino do Contrabaixo Elétrico, calcado num gênero musical brasileiro, para que professores deste instrumento tenham em suas mãos, através do Choro, uma útil ferramenta de ensino, acessível, incentivando desta forma um aprofundamento dos alunos em nossa própria cultura musical, para que esta seja então acrescentada a sua musicalidade e sua expressividade individual. A técnica deve ser um meio para a expressão musical, e, ao utilizarmos a técnica como meio para ampliar os horizontes musicais de um aluno, estaremos também abrindo uma nova “janela” em seus ouvidos, apontando caminhos que caberão a eles trilhá-los ou não, pois o direito de escolha deve estar sempre disponível.

Muitos desdobramentos podem surgir a partir deste trabalho, podendo-se citar, como exemplo, a aplicação das diferentes técnicas de execução já citadas (*Pizzicato, Slap e Tapping*) em um mesmo Choro, e ainda a possibilidade de se ampliar nosso escopo, possivelmente em uma futura dissertação de Mestrado, aonde poderemos também analisar e observar os acompanhamentos

do Choro feitos costumeiramente pelo violão de 7 cordas, uma rica fonte de idéias musicais e de estudos técnicos para o Contrabaixo Elétrico.

6 - REFERÊNCIAS

ALMADA, Carlos. A estrutura do choro. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.

BACON, Tony; MORRHOUSE, Barry – The Bass Book – Hal Leonard Corporation, 2008

CAZES, Henrique. Choro: do quintal ao municipal. São Paulo: Editora 34, 2005.

COSTA, Alexandre Mangeon – O desenvolvimento técnico do guitarrista através das melodias do choro. Monografia. Unirio, 2009.

GUEDES Alexandre Brasil de Matos. Introdução à poética do contrabaixo no choro: o fazer do músico popular entre o querer e o dever - Rio de Janeiro, 2003

SWANWICK, Keith - Ensinando Música Musicalmente; tradução de Alda Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo: Editora Moderna, 2003.

7 - ANEXOS

7.1 - Entrevistas

7.1.1 - Entrevista com o contrabaixista Adriano Giffoni, concedida em 12/01/14:

[Qual sua relação/vivência com o Choro?]

A minha relação com o Choro vem de ouvir músicos como Waldir Azevedo, Pixinguinha e Sivuca, com quem eu toquei por 3 anos e viajei por vários países. Fui baixista por um ano do grupo Nó em Pingo d'água dirigido por Mário Seve e toquei também com a Orquestra de Música brasileira dirigida pelo maestro Roberto Gnatalli.

[O Choro pode ser considerado uma de suas influências musicais? Por que?]

O Choro foi importante na minha carreira porque tem muita melodia, harmonia e síncopes rítmicas . As baixarias dos violonistas como Dino sete cordas, Alencar, Rafael Rabelo e Jorge Simas, sempre me ajudaram na minha formação musical. Quando toco choro com um grupo que tem um violão de sete cordas, toco o baixo simplificado e quando toco com um grupo onde eu sou o baixista, faço as frases dos grandes violonistas e completo a concepção desse estilo.

[Considera importante que os contrabaixistas estudem a melodia do choro? Por que?]

Acho muito importante que os baixistas conheçam as melodias do choro e estudem com arco e pizzicato pois é um grande exercício de leitura e digitação. o repertório do choro é tecnicamente difícil e além de divulgar mais esse estilo bem brasileiro estaremos prontos pra tocar tudo que aparecer em termos de ritmo e velocidade.

7.1.2 - Entrevista com o contrabaixista Arismar do Espírito Santo, concedida em 21/02/14:

[Qual sua relação/vivência com o Choro?]

Minha mãe Aracy Lima foi cantora de Rádio na Rádio Atlântica de Santos, daí toda semana rolavam rodas em casa ou na casa do Horácio 7 cordas, meu primo!

[O Choro pode ser considerado uma de suas influências musicais? Por que?]

A influência vem destas rodas com o Burgos da Flauta, Horácio 7 cordas...o Dino 7 cordas vinha muito a Santos, ele e o Jorginho do pandeiro...(o maior de todos), o Meira...

[Considera importante que os contrabaixistas estudem a melodia do choro? Por que?]

As sutilezas das melodias e as linhas de baixo dos violões de 7 criam uma peça musical com várias melodias! isso tudo com muito humor !

7.1.3 - Entrevista com o contrabaixista Yuri Popoff, concedida em 21/02/14:

[Qual sua relação/vivência com o Choro?]

Minha vivência com o choro vem desde criança como ouvinte meu tio avô foi um flautista profissional e já trabalhava em Belo Horizonte em regionais e orquestras em rádios e TVs, em Minas... então ouvi bastante meu tio em festas de família fora os programas de rádio à noite que eram bastante comuns na década de 60. Vivendo há 30 anos no Rio de Janeiro, inevitavelmente vivenciei e cheguei mesmo a tocar Choro no grupo do Sérgio de Pinna e Marco de Pinna

[O Choro pode ser considerado uma de suas influências musicais? Por que?]

Das manifestações da musica carioca, o Choro influenciou muito minha música, toquei e

compus uma série de choros.

[Considera importante que os contrabaixistas estudem a melodia do choro? Por que?]

Acho muito interessante para o baixista ter essa experiência sim, e ali podemos desenvolver bastante nossa técnica, pois as melodias do Choro exploram bastante todos os tipos melódicos, arpejos, cromatismos, enfim, ali "tem o ouro".

7.2 - Partituras¹⁵**Brejeiro**

(para dois contrabaixos elétricos)

Ernesto Nazareth
(Arr. Rogério Souza e Francisco Falcon)

Tapping:
mão dir
mão esq

Pizzicato: A

To Coda 1.

2. B

Dedilhado

Brejeiro

¹⁵ Todas estas partituras são transcrições das versões gravadas durante a elaboração desta monografia e estão presentes no CD “Contrabaixo no Choro” do mesmo autor deste trabalho.

The first system of music consists of two staves. The upper staff contains a complex, fast-moving bass line with many slurs and ties. The lower staff features a more rhythmic bass line with dynamic markings 'P' (piano) and 'T' (tapping) above it. A 'Slap' marking is present above a note in the lower staff.

The second system continues the piece. It includes a first ending bracket in the upper staff. The lower staff has dynamic markings 'P' and 'T' above it, indicating piano and tapping techniques.

The third system begins with a 'Tapping' instruction in the lower staff. It shows a series of rhythmic patterns in both staves, with the upper staff often having slurs and the lower staff having rhythmic notation.

The fourth system features intricate rhythmic patterns in both staves. The upper staff has many slurs and ties, while the lower staff has a steady, rhythmic accompaniment.

First system of musical notation. The right hand features a complex, flowing melodic line with many slurs and ties. The left hand has a steady bass line with eighth and sixteenth notes. An **E7** chord is indicated in the right hand.

Second system of musical notation. It includes first and second endings. A **C** chord is boxed above the staff. The left hand has a bass line with **Slap** and **P** (piano) markings.

Third system of musical notation. The left hand has a complex bass line with **T H T H T H** markings. A **P** (piano) marking is present in the right hand.

Fourth system of musical notation. It concludes with **D.C. al Coda** and **Coda** markings. The right hand has a final melodic flourish.

The image displays three staves of musical notation in bass clef. The first staff contains a sequence of eighth-note patterns, including a triplet of eighth notes, followed by a quarter rest and a quarter note. The second staff continues with eighth-note patterns, including a triplet, and ends with a quarter note. The third staff begins with a quarter note, followed by a first ending bracket labeled '1.' containing a quarter rest and a quarter note. This is followed by a second ending bracket labeled '2.' containing a quarter rest and a quarter note. The notation includes various accidentals such as flats and sharps.

Flor Amorosa

1

Arr. Francisco Falcon
Fretless Bass

Joaquim Antonio da Silva Callado
Catulo da Paixão Cearense

Choro

A Dm⁷ G⁷ C A⁷ Dm⁷ G⁷

C⁷sus⁴ C⁷(^b9) F B^b7 Em⁷ A⁷

1. Dm⁷ G⁷ C 2. Dm⁷ G⁷ C

B Am⁷ Dm⁷ E⁷ Am⁷ E⁷

Am⁷ Dm⁷ E⁷ 1. Am⁷ E⁷

Medium Jazz

Am⁷ C **C** F D⁷ Gm⁷

D.S. al Coda Drum Fill

C⁷ F C⁷ F Am⁷

2

The image shows a bass line musical score in 2/4 time, starting with a key signature of one flat (Bb). The notation consists of five staves. The first staff contains the notes G2, A2, Bb2, C3, D3, E3, F3, G3, with chords E7, Am7, C, F, D7, and Gm7. The second staff contains the notes G3, A3, Bb3, C4, D4, E4, F4, G4, with chords C7, F, C7, F7, Bb7, and Bb. The third staff contains the notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, with chords F, D7, Gm7, C7, and a first ending box labeled '1.F' containing a whole note G5. Below the staff is the instruction 'D.S. al Fine'. The fourth staff contains the notes G5, A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, with chords Dm7, G7, and C. The piece concludes with a double bar line and the word 'Fine'.