



A escola da "maloqueiragem": o aprendizado do choro na trajetória de Alexandre Rodrigues

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO EM SIMPÓSIO

SIMPÓSIO: ST-6. Choro em foco: educação, acervos e performance em perspectiva patrimonial

Luciana Fernandes Rosa
Universidade Federal de Mato Grosso
lfrosa1@gmail.com

Resumo. Este trabalho apresenta análise e trechos de entrevista realizada com Alexandre Rodrigues durante um festival dedicado ao choro, em Leme, São Paulo, com o objetivo de verificar qual foi o percurso de aprendizagem em música e especificamente do gênero choro realizado pelo interlocutor. A metodologia adotada foi a realização de entrevista semiestruturada em áudio e posterior análise da transcrição. A análise revelou que as formas de aprendizagem baseadas com utilização tanto de recursos escritos, teoria musical e leitura de partituras, como aqueles pautados no uso da oralidade, como aprendizagem em rodas de choro, contato direto com outros músicos e recursos tecnológicos como material audiovisual. Conclui-se que a aprendizagem realizada pelo interlocutor foi diversa e alicerçada em complementaridade de recursos orais e escritos, assim como da importância da frequência constante nos festivais de choro.

Palavras-chave. Choro, Transmissão musical, Ensino-aprendizagem musical, Escrita e oralidade.

Title. The School of “Maloqueiragem”: Learning Choro in the Trajectory of Alexandre Rodrigues

Abstract. This paper presents an analysis and excerpts from an interview conducted with Alexandre Rodrigues during a festival dedicated to the Choro genre, in Leme, São Paulo, aiming to verify the musical learning trajectory, specifically within the Choro genre, undertaken by the collaborator. The methodology employed consisted of a semi-structured audio interview followed by a transcript analysis. The results revealed that learning forms utilized both written resources — such as music theory and score reading — and those grounded in orality, including learning within *rodas de choro* (Choro circles), direct contact with other musicians, and technological resources such as audiovisual material. The study concludes that the interlocutor's learning process was diverse and built upon the complementarity of oral and written resources, while also highlighting the importance of regular attendance at Choro festivals for musical continuity.

Keywords. Choro Music, Musical Transmission, Teaching and Learning, Orality and Literacy.

Introdução

Esta comunicação apresenta um recorte de tese de doutorado, defendida em 2020, cujo tema é ensino e aprendizagem do choro¹. O trecho selecionado trata-se de uma entrevista realizada com um aprendiz de choro durante a ocorrência da Semana seu Geraldo, um festival dedicado ao gênero, ocorrido na cidade de Leme, São Paulo, em 2016. A entrevista foi semiestruturada e ocorreu em uma praça, após o ensaio de uma prática de conjunto, tendo sido gravada em meu telefone celular e posteriormente transcrita para análise. No texto, serão apresentados trechos da entrevista com o músico, assim como reflexões acerca de suas respostas e relações com os processos de aprendizagem do choro, em contraposição a outras metodologias, como o Método Suzuki.

Entrevista com Alexandre Rodrigues

Alexandre é um clarinetista e saxofonista natural de Itapissuma, PE, e iniciou os estudos musicais em sua cidade “como toda criança, batendo lição do Bona”², assim como lições que o professor passava com células rítmicas do choro. As aulas eram duas vezes por semana e o músico relatou que procurava estudar e fazer todas as lições corretamente, para poder iniciar a aprendizagem de um instrumento musical o quanto antes. Ele diz que “ia na casa do professor passar a lição todo dia, pra não atrasar, pra poder pegar logo o instrumento”. Em sua região, era comum o incentivo para que os aprendizes pudessem integrar assim que possível as bandas de música que se apresentavam em retretas, coretos e procissões, onde se tocavam dobrados, marchas, maxixes e choros.

Seu professor era o primeiro clarinetista da banda, e após seis meses fazendo este estudo teórico, Alexandre iniciou a aprendizagem do clarinete: “meu professor gostava muito de choro e toda aula ele ficava mostrando, e quando eu peguei o clarinete eu comecei a querer tirar essas músicas e as músicas da banda. Eu estudava as músicas da banda e tirava algumas coisas de ouvido”, lembrou o músico. Alexandre começou a aprender as músicas através de

¹ Rosa, Luciana F. *Relações entre escrita e oralidade na transmissão e práxis do choro no Brasil*. Tese de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes USP, São Paulo, 2020.

² Paschoale Bona (1816-1878) é autor do *Método Completo de Divisão Musical*. O método Bona, como é conhecido, foi largamente utilizado no Brasil para ensino de teoria musical e solfejo, especialmente em bandas e igrejas evangélicas, e ainda permanece em uso nos dias atuais em muitas instituições do gênero. O método era utilizado em todas as nove bandas de São Paulo onde Barbosa (1996) realizou sua pesquisa sobre os processos de ensino e aprendizagem, sendo empregado no ensino coletivo e individual de teoria e solfejo, por aproximadamente um ano antes dos alunos travarem contato com algum instrumento musical. Lisboa (2017) estudou o contexto de bandas de Sergipe, onde um regente vindo de Bom Jardim (PE) também havia aprendido da mesma maneira e assim ensinava seus alunos.



partituras, eventualmente tirando algum choro de ouvido quando não encontrava a partitura. Também começou a estudar saxofone para poder tocar no Carnaval e conseguir renda para comprar instrumentos melhores: “Toda criança ou todo aluno que está estudando música quer ganhar um dinheirinho para comprar um instrumento melhor, e vai tocar sax alto no Carnaval”.

Após dois anos, Alexandre estudou clarinete erudito por cinco anos na Escola Técnica de Recife. Deste período, relembra que havia certo preconceito, de professores e alunos, com quem tocava choro como ele, que tocava em banda nessa época. Após esse período, Alexandre decidiu interromper o estudo de clarinete erudito para se dedicar mais ao choro. Ele relembra o porquê da decisão: “ficava seis meses estudando uma peça e não tocava com ninguém, não havia uma prática de conjunto, aí resolvi continuar no choro e encontrar rodas para ir, e frequentar lugares onde tinha choro”.

Alexandre começou então a frequentar as rodas de choro aos sábados na loja de Bozó, um conhecido violonista recifense, e as rodas aos domingos em Itapissuma, sua cidade natal, a trinta e cinco quilômetros de Recife. Bozó começou a chamá-lo para substituir outro solista, um trombonista, que “era muito ocupado” e frequentemente faltava ao compromisso, comunicando no próprio dia que iria se ausentar. Alexandre disse que “era pouca grana, mas as pessoas tocavam mais para aumentar o repertório, pra brincar, mas era um grupo muito bom, com músicos bons, e eu era o mais novo.” Como as rodas eram frequentadas por músicos experientes, como o próprio Bozó, professor no Conservatório Pernambucano, Alexandre contou que estudava durante a semana para chegar preparado às rodas. Foi através do conselho de Bozó que começou a memorizar os choros. Segundo Alexandre, Bozó dizia que “tem que tocar de cor, porque de cor você tem mais liberdade de criar uma interpretação melhor, você escuta mais os instrumentos que estão tocando do seu lado, né? Porque com partitura você escuta, mas fica aquela coisa muito preocupada em ler.” Para memorizar o repertório, Alexandre solfejava a melodia utilizando a partitura, repetindo cada parte até memorizá-la por completo, antes de tocar a música em seu instrumento. Sobre o processo todo, Alexandre comenta:

Aí quando eu ia para o instrumento, a música já estava todinha na cabeça. Às vezes até pegava de ouvido [tocava no instrumento sem ler], de tanto estar com a música no ouvido eu ia lá, ficava estudando, e quando eu errava algumas notas eu ia na partitura conferir aquela notinha ali. Eu fiz tanto isso que chegou uma vez eu memorizei a música no sábado à tarde para tocar no sábado à noite. Eu fiz tanto essa prática de cantar a música, ficar cantando, que aí quando eu ia tocar a música já ficava muito mais fácil, porque a música já estava no subconsciente (RODRIGUES, 2016).





Além dessa roda semanal, Alexandre frequentava a roda aos domingos em uma venda em Itapissuma, onde tocavam seu primeiro professor e outros músicos da “velha guarda”. Joaquim, o dono da venda, era amigo do avô de Alexandre, que tocava tuba.

O violonista Bozó contribuiu para a consolidação de Alexandre como músico de choro. Além das rodas, para as quais o clarinetista se preparava com afinco, Alexandre começou a integrar a Orquestra Pernambucana de Choro tocando sax tenor. Este conjunto era formado por músicos profissionais, que incluíam o próprio Bozó e Marco César Brito.

Alexandre conheceu Proveta (Nailor Azevedo) em uma roda de choro em Recife, quando o músico esteve se apresentando na cidade. Alexandre conhecia o trabalho de Proveta pelos discos e pelo You Tube, e nutria uma grande admiração pelo músico, que é uma de suas referências, ao lado de Paulo Moura, Abel Ferreira e Luiz Americano. Desta roda, Alexandre guarda recordações marcantes:

Aí um colega nosso levou o Proveta para esse lugar de choro que a gente tocava. Quando ele chegou lá e eu vi ele, deu aquela tremedeira em mim, eu disse caramba! não acreditei... acho que a gente tocou mais de 20 músicas juntos, ficou tocando, tocando... Essa roda foi muito boa, esse encontro com ele. E eu não conhecia a pessoa dele. Como músico, não tem nem como falar nada né, que é um músico genial. E a pessoa... é uma pessoa muito querida, muito simpática. Daí foi que eu gostei muito dele, da pessoa dele, do jeito dele agir com a gente... (RODRIGUES, XXXX.).

Alexandre foi tocar com a Orquestra Pernambucana de Choro em uma cidade próxima a Carnaíba, a 480 km de Recife. Na ocasião, Alexandre conheceu Cacá Malaquias, que foi assistir o grupo, e com quem fez amizade. Cacá, saxofonista, era amigo de Proveta, e contou a Alexandre que Proveta daria aulas em uma festa em uma cidade próxima, que ocorreria dali a duas semanas. Alexandre participou do evento, onde teve aulas com Proveta pela primeira vez. Sobre as aulas, Alexandre relembra que conversou bastante sobre música com Proveta, mas outra atitude do músico ficou marcada para o jovem clarinetista: “ele sempre ficava com os alunos. Não ficava naquela coisa de professor, não ia almoçar em lugar bom, junto com os outros professores, ele sempre almoçava no lugar mais simples possível com os alunos, pagava lanche para gente.”

Durante o festival no qual a entrevista foi realizada, de fato o músico estava sempre acompanhado de sua turma de alunos da Escola do Auditório Ibirapuera, onde Proveta lecionava á época. Neto Cardozo, um dos idealizadores do festival, havia falado desse hábito de Proveta de andar com os alunos nos momentos fora das atividades de aulas, na cidade: “era





muito engraçado né, você já viu? O Proveta andando com aquele rebanho, pareciam uns patinhos, onde o Proveta ia, eles iam todos atrás” (Cardozo, 2020).

Alexandre soube do festival naquele encontro com Proveta, e no ano seguinte (2012), foi participar do evento. Em 2016, quando deu seu depoimento, estava participando pelo quinto ano consecutivo. Sobre sua experiência e aprendizado com as aulas de Proveta na Semana Seu Geraldo, Alexandre ressaltou a questão da articulação e da composição: “todo ano que eu venho, eu volto com muita informação sobre articulação, sobre como estudar o choro, como compor, eu estou me metendo um pouquinho assim a compor algumas músicas...” No *workshop* de Composição, uma música de Alexandre, dedicada a Proveta, foi executada pelo time de professores. A música chama-se *Simples Assim*, e Alexandre explica a razão do nome: “Porque ele é uma pessoa tão simples, né. Aí eu pensei: essa música é a cara do Proveta, assim por conta da interpretação, que ele gosta das coisas bem mais lentas, bem interpretadas, aí eu pensei: essa música vou dedicar a ele”. Além da nítida influência de Proveta na aprendizagem de Alexandre, este aponta outros momentos de aulas que foram marcantes: o aprendizado de contraponto, análise harmônica e as bases para fazer a composição no choro, que foram aprendidas com Pedro Paes, e o conhecimento histórico dos *Princípios do Choro*, também importantes para Alexandre, que faz um paralelo com o frevo.

Porque eu não conhecia esses compositores, os antigos, não sabia dessa gravação, aí eu comecei a pegar essa gravação, estudar as músicas tradicionais, analisar mais essa música, para poder começar a querer compor uma coisa. É como o frevo, não adianta você querer compor uma coisa nova sem saber o frevo tradicional, o formato do frevo, quatro compassos de metais [cantarola um trecho de frevo], as palhetas respondendo [...] sempre pergunta e resposta, no frevo e no choro. É muito parecido, que as músicas nasceram quase na mesma época né? A diferença é que o frevo é uma coisa mais para o *Big Band*, essa coisa que veio do dobrado, da marcha, do maxixe, e o choro é essa formação mais com violão, com cavaquinho, com flauta, modinha, a polca... (Rodrigues, 2016).

Sobre as rodas de choro, o músico comentou que era bom conhecer outros músicos, com outros repertórios e outros “sotaques”. “Nas rodas é muito bom porque aqui você conhece outros músicos. O músico de São Paulo toca diferente do carioca, essa mistura de linguagem é muito boa, é diferente. Cada um tem um sotaque, né?” Alexandre especifica essas diferenças: para ele, o choro de Recife tem influência clara do frevo, o choro do Rio, a influência do samba, com suas células sincopadas, e São Paulo, que tem gente do mundo inteiro, traz em seu choro uma mistura de estilos e a influência do *jazz*. Os intérpretes paulistas são conhecidos pela virtuosidade e pela tendência em tocar as músicas em andamentos mais rápidos.





O choro no Recife é tudo mais tudo semicolcheia, até tem um pouco de influência do frevo, mas só que eles usam muita semicolcheia, pode perceber o choro de Canhoto da Paraíba, do Rossini [Ferreira], que tem umas coisas mais diferentes, mas ele passou um tempo no Rio, o choro de João Pernambuco, muita semicolcheia, [canta um pedaço], não tem a síncopa do choro carioca, esse balanço, esse tactactac [cantarola a célula rítmica do choro sambado], o choro sambado, que influenciou o samba no Rio. Lá [no Recife] não tem isso, o choro tem mais influência com frevo, com a semicolcheia. O choro de São Paulo acho que pega a mistura de todos os lugares. Tem choro misturado com forró, com samba, com frevo, é mistura né? Porque São Paulo é muito grande, tem muita influência de outros ritmos, e vem gente de todo lugar. Também tem muita influência do jazz também em São Paulo. Lá o pessoal toca muito jazz, né? Outra coisa que observei em São Paulo é essa coisa virtuosística. O pessoal toca muito rápido, tem música que é mais balanceada e eles tocam mais rápido. Tocam umas coisas bem virtuosas mesmo, que a gente fala: tem que sentar na cadeira e estudar, para fazer o que eles fazem... (Rodrigues, 2016).

Perguntei a Alexandre como tinha sido para ele o aprendizado do choro, indo além da partitura, e como sua experiência nas rodas de choro o tinham influenciado. O músico apontou que nas rodas aprendeu várias artimanhas próprias do choro, como variar a interpretação e dividir os solos com os outros músicos:

Ah, quando eu comecei na Banda, eu era novo, não tinha experiência, tocava choro do jeito que é na partitura. Depois que eu comecei na prática das rodas, aí comecei a pegar aquilo, que nem o pessoal chama: maloqueiragem né? de tocar, de interpretar mais, de quando tiver um colega do lado tocando, educadamente tocar mais baixo, tentar pegar de ouvido alguns contrapontos, fazendo sempre pianinho, e sempre respeitando os colegas, porque é como se fosse um time de futebol: todo mundo tem que passar a bola para todo mundo, todo mundo tem que solar, dividir, passar a bola, e aí com essas coisas eu peguei muita experiência. Porque antes quando eu ia para a roda eu queria tocar o choro inteiro, da primeira até a última nota, todas as partes, eu era fominha, não deixava ninguém tocar [...], aí não é assim, né? a pessoa vai aprendendo, o outro vai solar, ali você só olha e fica caladinho na sua, quando chegar sua vez você conta sua verdade e deixa o colega tocar a verdade dele e aí vai aprendendo. É coisa assim de vivência, de prática de roda, que é muito importante. (Rodrigues, 2016, grifo nosso).

Nota-se, no discurso de Alexandre, como ele valorizou a vivência nas rodas e o aprendizado com o outro e com os mestres, e a importância dessa vivência sobretudo para o músico popular:

Música popular você tem que vivenciar mesmo, na prática e na cultura e com os mestres. Tipo aqui, esse festival, Mauricio Carrilho, conviveu com Radamés [...] essa turma todinha, Proveta, Paulo Aragão, pessoas que têm um conhecimento muito grande para passar para a gente em relação a isso, essa prática de tocar junto. Que isso eu não sabia, né? Eu vim aprender aqui esse negócio: *tira-tatara-tarata-tara* [canta com uma articulação típica de choro], eu fazia assim [canta o mesmo trecho sem articulação], fica uma coisa meio sem *swing*, parece que você tá tocando a música e o pessoal tá tocando outra





música, e você tá lá numa música que não tem nada a ver [...]. Essas coisas que a pessoa aprende na roda e aprende aqui também conversando com os professores, eles falam na aula sobre isso, sobre articulação, e principalmente eu que toco o instrumento de sopro, usar muito a língua, a articulação né... (Rodrigues, 2016).

Perguntei que tipo de recursos Alexandre usa para estudar choro. Ele falou dos métodos com *playback*, como o *Tocando com Jacob*, que foi o primeiro método que ele utilizou, ao que eu repliquei que também tinha sido o primeiro que eu utilizei. Alexandre também usa os livros da coleção Choro Music, e o *Vocabulário do Choro*, livro de Mário Séve. Alexandre ressalta a importância de praticar com os *playbacks*:

Você treina em casa como é que vai fazer na roda. Só que aí você vai fazer na roda e é totalmente diferente, mas pelo menos para você ter uma noção como é que você vai estudar a harmonia daquela música, Vai tentar criar um improviso, você tenta modificar um pouco a melodia, sem fugir muito né, sem fazer muita coisa demais, sem acrescentar coisa demais, que mude a característica daquela melodia. Você fica próximo. É como se fosse na praia, você não vai para o fundo, fica sempre na beirinha, no raso, para não morrer afogado, né? (Rodrigues, 2016).

Nesta fala de Alexandre é possível perceber uma similaridade com o que Proveta pensa sob o improviso. Em um depoimento a Amaral, Proveta contou como aprendeu a improvisar com pai: “Ele falava: ‘Você toca e você pode improvisar também. Faça uma melodia e outra melodia, mas fique próximo da primeira’. Foi a primeira aula de improvisação! A primeira aula de contraponto...” (Proveta, *apud* Amaral, 2103, p. 438). Em outro momento, Proveta reafirmou esta ideia, em uma aula *online* ocorrida em março de 2020: “não se separa improvisação de melodia. Faça outra melodia próxima dessa, para improvisar” (Azevedo, 2020).

Além dos métodos, o You Tube foi uma fonte rica de aprendizagem para Alexandre. Pela plataforma, o músico teve contato com solos de improviso de Proveta e gravações de outros clarinetistas consagrados no choro, como Abel Ferreira e Luiz Americano:

O que me ajudou foi o You Tube. Você vê um músico interpretando uma música que você quer tocar, aí você vai lá e tira o solo, escreve o solo, analisa o que ele fez. Eu acho que eu tirei mais de 20 solos do Proveta, de músicas que ele gravou, de improviso, interpretação, aí eu tirava e analisava. Tipo aquela frase ali, ele faz um *glissando*, ele faz um mordente, atrasa um pouquinho o ritmo, faz um *rubato*, pega um pouquinho o andamento na frente, faz aproximação cromática, que tem muito no choro, aí eu fui tirando essas coisas, eu sempre tentava interpretar o Proveta e pegar as coisas dele, do Abel Ferreira, do Luiz Americano, do Paulo Moura, mas transcrevi mais solo de Proveta (Rodrigues, 2016).





O que torna o depoimento de Alexandre muito enriquecedor para o trabalho é o fato dele ter estado no festival em questão por cinco anos seguidos. Alexandre ressaltou que a cada ano voltava para casa com informações novas sobre interpretação, articulação, sobre as descobertas que fez em rodas, o aprendizado sobre a história do choro e sua evolução na composição. É interessante a percepção do músico de que aprender sobre os princípios do choro foi importante para ele entender os processos composicionais do gênero, assim como aprender análise harmônica e contraponto. O evento proporcionou a Alexandre, além de novas fontes de conhecimento do choro e suas ferramentas, o contato com músicos de todo o Brasil e do mundo. É digna de nota sua observação sobre os diferentes “sotaques” do choro de acordo com a proveniência dos compositores e também dos intérpretes.

Sobre o percurso de Alexandre na música e no choro, nota-se que ele teve o início do aprendizado de maneira bem similar ao ensino tradicional e conservatorial (Greif, 2007), valendo-se até dos métodos pedagógicos utilizados neste sistema. O músico ficou seis meses apenas estudando teoria musical e somente depois iniciou a aprendizagem do instrumento. Embora tivesse contato com o repertório de choros, por ter feito parte de uma banda, Alexandre se utilizou bastante do recurso da escrita nessa fase: usava a partitura na banda e partituras de choros para aprendê-los. No entanto, o recurso aural estava presente, quando seu professor passava “algumas frases de ouvido”, possivelmente aquelas de maior complexidade rítmica, para auxiliar o entendimento da partitura. Alexandre também tirava músicas de ouvido, quando não as aprendia pela partitura. No entanto, a experiência na roda de choro e o conselho de Bozó foram fundamentais para o músico começar efetivamente uma prática de memorização. Sua vontade de atuar com os chorões da roda, todos mais velhos e experientes, contribuiu para sua resolução. A maneira como Alexandre empregou os recursos de memorização remonta à sua prática preliminar de estudo de teoria: Alexandre cantava o choro até memorizar mentalmente, até decorar a melodia, através do solfejo. Somente depois ia procurar tocar no instrumento. Esta prática também lembra a metodologia Suzuki, na qual um dos elementos principais é baseado no desenvolvimento da memória. Shinichi Suzuki descreveu uma passagem em seu livro em que instigou dois estudantes adolescentes a aprenderem e a memorizarem uma peça que tocariam no dia seguinte, em uma estação de Rádio em Matsumoto, onde o autor vivia. Os rapazes em princípio se assustaram com a proposta, mas treinaram e conseguiram memorizar um Concerto de Vivaldi para dois violinos, de um dia para o outro. No dia da apresentação, Suzuki os fez tocarem de cor antes de se dirigirem para a rádio. Os estudantes tocaram o concerto perfeitamente de memória para Suzuki, e foram para a rádio tendo deixado as





partituras em cima da mesa do professor. O autor reitera: “Dou bastante importância ao treinamento de memória. Os estudantes devem saber a música de cor e não consultar as notas escritas” (Suzuki, 2008, p. 46). Em outro ponto do livro, Suzuki ressalta a importância que o treino da memória tem para ele: “A capacidade de memorizar é uma das mais importantes da vida e deve ser incutida profundamente” (p. 122). Para o autor, o treino da memória constante aumenta a capacidade e a rapidez da memorização: “Dependendo do treinamento, a capacidade de memorizar melhora cada vez mais, e o tempo necessário fica cada vez mais curto. Consegue-se até memorizar imediatamente” (p. 122). Alexandre comprova esta proposição, quando diz que a prática repetida de memorizar fez com que, em determinado momento, ele aprendesse uma música à tarde para tocar de memória na mesma noite.

Além da memorização, outras aprendizagens e saberes decorrentes da convivência com outros músicos na roda é o que o músico chama de: “maloqueiragem”: a interpretação mais fluida, a variação rítmica e melódica, característicos da interpretação do choro, e a prática de se dividir a melodia entre os solistas presentes. O convívio em roda foi fundamental para Alexandre desenvolver essa práxis do choro. Alexandre fala do caráter comunitário do tocar choro, comparando a prática a “um time de futebol, onde todo mundo passa a bola pra todo mundo”, e de como foi fundamental ter tido essa experiência em roda para adquirir o hábito.

Os métodos didáticos e os meios digitais também são parte integrante do conjunto de fontes de aprendizagem do músico. Os *playbacks* e métodos foram muito utilizados por Alexandre, assim como o You Tube, que proporcionou o contato com as *nuances* interpretativas de Proveta. O interessante é como Alexandre integra a auralidade e a visualidade intrínsecas ao recurso audiovisual com seu conhecimento musical: Alexandre tira o solo de ouvido, porém o transcreve e depois analisa. Os recursos estilísticos e interpretativos são então dissecados pelo músico; “ele faz um *glissando*, um mordente, atrasa um pouquinho ritmo, faz um *rubato*, faz aproximação cromática”, denotam uma análise profunda de como as variações interpretativas podem ser traduzidas em gestos e signos musicais. É interessante notar como a escrita e a oralidade se complementam na aprendizagem do choro por Alexandre. Ao mesmo tempo em que o músico aprende na roda, no hábito de tirar de ouvido, no contato com outros músicos, na observação e na imitação de seus mestres, Alexandre utiliza seu conhecimento teórico de música para traduzir alguns desses saberes adquiridos pela auralidade em signos musicais: O *glissando*, o *mordente*, o *rubato*.

A aproximação entre professor e aluno é outro aspecto que ganha destaque na fala de Alexandre. Seu primeiro contato com Proveta, o qual conhecia dos vídeos e gravações, ocorre





em uma roda de choro. Em um primeiro momento houve o nervosismo: “deu aquela tremedeira”. Depois de tocar várias músicas, veio a constatação do que é o Proveta ser humano, para além do músico excepcional: “é uma pessoa muito querida, muito simpática. Daí foi que eu gostei muito dele, da pessoa dele, do jeito dele agir com a gente...”. Este aspecto será ressaltado novamente quando Alexandre fala do primeiro festival onde teve aulas efetivamente com o professor, em Carinaíba. Além de conversar sobre música, Alexandre lembra que Proveta ficava com os alunos nos horários das refeições: “não ficava naquela coisa de professor, ia almoçar nos lugares o mais simples possível com os alunos”. A distância entre professor e aluno pode ser interpretada, neste caso, pela diferença de poder aquisitivo. Para Alexandre, ir almoçar com os alunos em locais “simples”, de acordo com as possibilidades dos estudantes, desistindo de almoçar “em um lugar bom”, além de eventualmente pagar lanche para os alunos, foi muito significativo para Alexandre.

Essa passagem nos lembra da relação entre Gonçalves Pinto e Videira, relatada pelo carteiro. Em um primeiro momento o carteiro temia o flautista, sobretudo o julgamento deste, pelo fato do carteiro se considerar um músico inferior, que sabia tocar apenas algumas tonalidades. Depois de tocarem juntos em uma festa, na qual não faltaram “umas boas talagadas”, o carteiro passa a procurar Videira em seu trabalho e nos saraus que ele frequentava e, dessa maneira, se aperfeiçoou bastante nos dois instrumentos que tocava, tornando-se “respeitado na roda dos tocadores batutas” (Pinto, 2014, p. 27-28).

Considerações Finais

A trajetória de Alexandre Rodrigues exemplifica a complementaridade entre os processos de ensino institucional e a vivência prática característica do choro. Sua transição do aprendizado teórico sistemático e erudito para o ambiente das rodas de Recife e festivais de choro revela que o domínio da técnica instrumental e da leitura musical atuou como um alicerce que posteriormente impulsionou sua liberdade interpretativa. Como observado em seu relato, a memorização e a escuta ativa surgiram como etapas fundamentais para que o músico transcendesse a partitura, permitindo uma interação dinâmica na roda, onde a “maloqueiragem” — ou o sotaque estilístico — se manifesta por meio de articulações e dinâmicas que a partitura não é capaz de registrar integralmente. Assim, o uso de tecnologias contemporâneas, como o You Tube e os *playbacks*, não substitui, mas auxilia a memorização e a análise técnica dos mestres, como visto em sua relação pedagógica com Nailor Proveta.



Dessa forma, este recorte demonstra que a transmissão do choro na contemporaneidade não se limita a uma oposição entre o "ouvir" e o "ler", mas sim a uma síntese onde a escola e a roda se complementam. A sistematização proposta por instituições como a Escola Portátil de Música organiza o conhecimento e democratiza o acesso ao gênero, levando em consideração tanto os aspectos técnicos da aprendizagem – incluindo a leitura musical – como a vivência nas rodas e o aprendizado pela oralidade. Conclui-se que o choro permanece como um fenômeno social e cultural dinâmico, onde a escrita serve como ferramenta de preservação da memória e a oralidade garante a renovação constante da linguagem pelo encontro coletivo.

Vale lembrar que em 2024 o Choro foi reconhecido como Patrimônio Cultural Imaterial do Brasil, em um extenso processo colaborativo de pesquisa que mapeou acervos, ações de ensino, coletivos e locais de performance. Lançar um olhar mais detalhado aos processos individuais de ensino e aprendizagem do choro nos permite entender melhor como músicos da geração atual se relacionam com a prática, quais suas principais fontes de informação e como as dinâmicas atuais que envolvem redes sociais, tecnologias e redes de colaboração influem na forma de aprender, sem, no entanto, prescindir do contato real e humano em rodas de choro e contatos interpessoais.

Assim, entender como o choro é transmitido nos tempos atuais permite que se pensem políticas de salvaguarda eficazes para a preservação do gênero, assim como evidencia a importância dos festivais de choro para a sua continuidade.

Referências

AMARAL JÚNIOR, José. *Chorando na Garoa: Memórias Musicais de São Paulo*. São Paulo: Livronovo, 2013.

AZEVEDO, Nailor (Proveta). Palestra em Videoconferência via *Google Meet*, 80 min. Conservatório Pernambucano de Música, Abril de 2020. Não Publicada. Divulgação disponível em:

<https://www.facebook.com/234272216589195/photos/a.274737919209291/3481329015216816/?type=3&theater>. Acesso em: 20 jun. 2026.

BARBOSA, Joel L. Considerando a Viabilidade de Inserir Música Instrumental no Ensino de Primeiro Grau. *Revista da ABEM*, v.3, n.3, p. 39-49, 1996.

CARDOZO, Neto. Entrevista a Luciana F. Rosa. Áudio, 76 min. Não publicada.



GREIF, Elza Lancman. *Ensinar e aprender música: o Bandão no caso Escola Portátil de Música*. 2007. 234f. Tese (Doutorado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

LISBOA, Clístenes. *O ensino de trompete no conservatório de música de Sergipe: contextualização das necessidades, metodologias e ferramentas pedagógico-musicais* / Clístenes André Pinto Lisboa. Salvador, 2017. 55 f. Trabalho de Conclusão (Mestrado Profissional em Música) – Universidade Federal da Bahia. Escola de Música, 2017 Disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/27514>. Acesso em: 20 jun. 2026.

PINTO, Alexandre G. *O Choro: Reminiscências dos Chorões antigos*. 3. ed. revisada e comentada. (1. ed. em fac-símile de 1936). Rio de Janeiro: Acari Records, 2014.

ROSA, Luciana F. *Relações entre escrita e oralidade na transmissão e práxis do choro no Brasil*. Tese de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Comunicações e Artes USP, São Paulo, 2020.

RODRIGUES, Alexandre. Entrevista à Luciana Fernandes Rosa. Áudio, 53 min. Não publicada.

SUZUKI, Shinichi. *Educação é amor: um novo método de educação*. Tradução de Anne Corinna Gottberg. Santa Maria: Universidade Federal de Santa Maria, 1983.

