

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UNB
INSTITUTO DE ARTES - IDA
DEPARTAMENTO DE MÚSICA - MUS**

**O TOQUE DE MIDAS DO CHORO:
ESTABILIDADE E FRICÇÃO SOB A LUZ DAS TÓPICAS**

RAFAEL FERRAZ MARCONDES DE MOURA

**BRASÍLIA-DF
2012**

RAFAEL FERRAZ MARCONDES DE MOURA

**O TOQUE DE MIDAS DO CHORO:
ESTABILIDADE E FRICÇÃO SOB A LUZ DAS TÓPICAS**

Dissertação de mestrado realizada sob orientação da Prof.^a Dr.^a Beatriz Duarte Pereira de Magalhães Castro apresentada à banca examinadora para defesa, em 17 de Dezembro de 2012, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música – Programa de Pós-Graduação Música em Contexto, Universidade de Brasília-UNB.

**BRASÍLIA-DF
2012**

Resumo

O termo Choro, primeiramente serviu para designar uma formação instrumental, posteriormente, um estilo interpretativo e finalmente um gênero musical. Embora o emprego do termo, apenas como forma de designar uma formação instrumental, já não seja aceito desde o começo do século XX, as noções do Choro como gênero e estilo, sempre estiveram muito próximas. Isso se deve a importância do estilo interpretativo dos Chorões para compreensão do Choro. Essa característica particular de interpretação e assimilação do material musical possibilitou ao chorão a apropriação de outros gêneros e estilos tão diversos como o rock inglês dos *Beatles*, ou composições dos períodos clássico e romântico. O presente trabalho busca compreender essas apropriações, esse “toque de Midas”. Para tanto, inter-relaciona a teoria das tópicas propostas por Hatten, Agawu, Ratner e Monelle, com a teoria de “fricção de musicalidades” e o cruzamento entre os conceitos de tópicas e figura propostos por Piedade, com o intuito de desenvolver uma compreensão do Choro como uma manifestação da musicalidade brasileira capaz de transitar entre as concepções de gênero e estilo e de se apropriar de outras musicalidades.

Palavras-chave: Choro. Gênero. Estilo. música popular. Tópicas.

Abstract

The term Choro, first served to designate an instrumental formation, then an interpretative style and finally a musical genre. Although the use of the term only as a way to designate an instrumental formation has no longer been accepted since the early XXth century, the notions of Choro as genre or style have remained very close. This particular feature of interpretation and assimilation of musical material, allow the choro musician to undertake the appropriation of other genres and styles as diverse as the *beatles* English rock, or compositions of the classical and romantic periods. This paper seeks to understand these appropriations, which this "Midas touch" enables. Therefore, it interrelates the theories on musical topics proposed by Hatten, Agawu, Ratner and Monelle, with the theory of musical frictions and the intersection between the concepts of topics and figure as proposed by Piedade, in order to develop an understanding of the Choro as a manifestation of Brazilian musicality capable of transitioning between the concepts of genre and style and to appropriate other musicalities.

Keywords: Choro. Genre. Style. Popular Music. Topics.

Dedico essa pesquisa aos meus pais, Marco e Marisa.

Agradecimentos

Aos meus pais Marco e Marisa, por tudo que sempre fizeram por mim.

A minha esposa Georgia “Doda” por me apoiar em todas as minhas decisões, e pelo orgulho que sente por ter um músico como marido.

Aos meus irmãos Marco “Merro” e Julia “Guriazão”, por tudo que já passamos juntos.

A Hamilton de Holanda, Jorge Cardoso, Carlos Taubaté, Brito do cavaco e aos professores do curso de música da Universidade de Brasília, pela enorme contribuição para a minha formação profissional.

Aos meus sogros George e Soraya, pelo apoio incondicional sem o qual a vida seria muito mais difícil.

Aos amigos de apresentações, rodas, ensaios e muito mais, Felipe “Peixe”, Gabriel “Pardal”, Thanise “Spowles”, George “Sorriso” e Pedro “Molusco”.

Aos amigos Luis Renato, Daniel “Horô” e Alexandre “Xande”, por tudo que os amigos fazem de melhor.

A Leonardo Benon, pelo dia em que me levou para matar aula, a fim de mostrar um bandolim na prateleira de uma loja, e consequentemente me fazer ingressar no universo do Choro.

A todos os amigos da música que estiveram presentes durante toda a minha trajetória, e por tudo que me ensinaram e a ainda ensinam.

A minha orientadora Beatriz Magalhães Castro, “Bia”, pelo trabalho que construímos juntos.

Ao amigo Héverson Nogueira, pela revisão do texto.

Aos professores do PPG-MUS, Maria Isabel, Ricardo Dourado e Hugo Ribeiro, por me iniciarem nos caminhos da pesquisa acadêmica.

Aos professores Drs. Acácio Tadeu de Camargo Piedade e Hugo Leonardo Ribeiro, pela presença na banca examinadora dessa dissertação.

“Há coisas que só a inteligência é capaz de procurar, mas que por si mesma nunca achará. E essas coisas só o instinto as acharia, mas nunca as procura”.

Henri Bergson

Lista de figuras

| | |
|---|----|
| Figura 1: Não me toques, Zequinha de Abreu..... | 53 |
| Figura 2: Bem-te-vi atrevido, Lina Pesci..... | 53 |
| Figura 3: André de sapato novo, André Corrêa..... | 53 |
| Figura 4: Chorinho antigo, Waldir Azevedo..... | 54 |
| Figura 5: Remeleixo (Coda), Jacob do Bandolim..... | 56 |
| Figura 6: Remeleixo (Improviso), Fernando Ribeiro..... | 56 |
| Figura 7: Assanhado, Jacob do Bandolim..... | 56 |
| Figura 8: Doce de Coco (Original), Jacob do Bandolim..... | 57 |
| Figura 9: Doce de Coco (c/feito), Jacob do Bandolim..... | 57 |
| Figura 10: Teu Beijo, Mário Alves..... | 58 |
| Figura 11: Carícia, Jacob do Bandolim..... | 58 |
| Figura 12: Vibrações (Início), Jacob do Bandolim..... | 59 |
| Figura 13: Vibrações (Compassos 10,11 e 12), Jacob do Bandolim..... | 59 |

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| Introdução | 10 |
| 1. Os aspectos formais da construção do Choro | 13 |
| 1.1 Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga..... | 13 |
| 1.2 A síntese de Pixinguinha..... | 14 |
| 1.3 O Conjunto Regional..... | 16 |
| 1.4 A Estrutura do Choro..... | 19 |
| 1.4.1 Melodia..... | 19 |
| 1.4.2 Forma..... | 21 |
| 1.4.3 Harmonia..... | 22 |
| 1.4.4 Ritmo..... | 23 |
| 1.4.5 Instrumentação..... | 24 |
| 2. A interpretação dos Chorões e sua contribuição para construção do Choro | 27 |
| 2.1 A forma de se tocar Choro em Jacob do Bandolim..... | 27 |
| 2.2 Altamiro Carrilho e os Clássicos em Choro..... | 30 |
| 2.3 A Participação da Síncopa na Forma de se Tocar Choro..... | 32 |
| 2.4 A Improvisação no Choro..... | 35 |
| 2.5 A Roda de Choro..... | 39 |
| 2.6 Uma Nova Forma de se Tocar..... | 41 |
| 3. O toque de Midas como manifestação da estabilidade do Choro | 46 |
| 3.1 Gênero, estilo e a teoria das tópicas..... | 46 |
| 3.2 Retoricidade, isotopia e alotopia..... | 48 |
| 3.3 Tópicas na música brasileira..... | 51 |
| 3.4 A tópica <i>suingue</i> | 54 |
| 3.5 O toque de Midas e a fricção de musicalidades..... | 60 |
| Conclusão | 64 |
| Referências Bibliográficas | 67 |

Introdução

O surgimento do Choro remonta a meados do século XIX. O pesquisador e cavaquinista Henrique Cazes (1998) escolhe a data de 1845 como uma espécie de marco fundador do gênero. A escolha, embora arbitrária, contém uma razoável justificativa: foi a primeira vez que a polca, tradicional dança europeia, foi executada em território nacional.

Mais importante do que buscar uma data precisa para o início do Choro, é necessário compreender o contexto da música brasileira durante essa primeira metade do século XIX. Schwarz (1987) menciona que, praticamente, toda produção musical original brasileira do período era repelida, fato que torna extremamente compreensível os motivos que fizeram a polca ter uma aceitação tão rápida pela sociedade carioca.

Embora a polca seja considerada como o elemento que viria a dar origem ao Choro como o conhecemos hoje, isso não teria sido possível sem a participação de gêneros musicais anteriores à chegada da polca no Brasil, a saber: o lundu e a modinha. Isenhour e Garcia (2005) fazem menção a dois fatos importantes a respeito do lundu e da modinha: ambos possuíam aceitação na alta e na baixa sociedade, no entanto, as versões de lundu e modinha executada nos salões da alta sociedade eram diferentes daquelas executadas para a audiência das classes mais pobres, sendo mais elaboradas quando na presença dos ricos.

A modinha foi trazida ao Brasil pelos portugueses devido a sua grande popularidade em território português. A instrumentação típica da modinha é o chamado “terno” composto por flauta, cavaquinho e violão, os quais viriam a se tornar parte integrante dos futuros conjuntos de Choro.

O lundu é uma tradição musical trazida pelos escravos africanos e, ainda de acordo com Isenhour e Garcia (2005), sua origem remonta ao princípio do século XVIII.

A tétrade dos gêneros que são fundamentais para construção do Choro completa-se com o surgimento do Maxixe. Conforme Sandroni (2001), o Maxixe surge a partir da incorporação de movimentos oriundos do Lundu à Polca, ou como se refere Cazes (1998), a partir do “amolecimento” dessa dança europeia.

A década de 1870 também é particularmente relevante para a formação do Choro, pois foi a década de surgimento do Maxixe e, de acordo com Tinhorão (1999), é onde se encontra a data mais longínqua alcançada pelo primeiro registro escrito da história do Choro de Alexandre

Gonçalves Pinto (1978).

Vale destacar, por fim, que, ainda de acordo com Isenhour e Garcia (2005), o Choro estruturou-se como um gênero eminentemente pertencente a uma classe média urbana. Isso se deveu ao fato de a transição do Rio de Janeiro, de vila provinciana para uma cidade industrializada, ter trazido consigo uma classe média composta por funcionários liberais, os quais não pertenciam à elite da sociedade e tampouco aos descendentes dos escravos.

Mário de Andrade (1987) em “Pequena história da música”, o qual haveria de se tornar importante referência para o estudo da música produzida no Brasil na primeira metade do século XX, faz menção ao Choro como um termo utilizado para generalizar as músicas populares executadas à noite e principalmente ao relento o que, de certo modo, além de reduzir o gênero à sua mera execução, contribuiu para que possa haver uma confusão de na distinção entre o Choro e a Seresta.

Tinhorão (1991) menciona o fato da interpretação marcante dos chorões começar a adquirir maior consistência a partir da consolidação do “trio de pau e corda” (flauta, cavaquinho e violão). Henrique Cazes (1998) ressalta o fato de que essa tradicional formação instrumental brasileira chegou mesmo a ser compreendida como o Choro, até antes mesmo que esse viesse a ser considerado como um estilo interpretativo.

O termo Choro, portanto, primeiramente serviu para designar uma formação instrumental, posteriormente um estilo interpretativo e finalmente um gênero musical. Embora o emprego do termo apenas como forma de designar uma formação instrumental já não seja aceito desde o começo da história do gênero, as noções do Choro como gênero e estilo, sempre estiveram muito próximas. Isso se deve à importância do estilo interpretativo dos Chorões para compreensão do gênero. Essa característica particular de interpretação possibilitou ao músico de Choro a possibilidade de apropriação de outros gêneros e estilos. Esse procedimento será chamado de “toque de Midas”, em alusão ao personagem da mitologia grega, que transformava tudo o que tocava em ouro, ao passo que o Chorão o transforma em Choro.

O trabalho objetiva compreender por que o estilo interpretativo dos chorões foi capaz de estabelecer o processo do toque de Midas em gêneros e estilos tão diversos, como o rock inglês dos *Beatles*, ou em composições do período clássico e romântico, sob um panorama histórico da vida e das concepções sobre o Choro feitas por dois de seus maiores intérpretes: Jacob do Bandolim (1918-1969) e Altamiro Carrilho (1924-2012), além de discorrer sobre aspectos

específicos da interpretação chorística, tais como a acentuação da síncope e a improvisação, regras consideradas imprescindíveis para a execução “correta” do Choro.

Para tanto, inter-relaciona a teoria das tópicas propostas por Hatten, Agawu, Ratner e Monelle, com as teorias de fricção de musicalidades e o cruzamento entre os conceitos de tópicas e figura proposto por Piedade, com o intuito de desenvolver uma compreensão do Choro como uma manifestação da musicalidade brasileira capaz de transitar entre as concepções de gênero e estilo e de se apropriar de outras musicalidades.

Capítulo 1: Os aspectos formais da construção do choro

1.1 Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga

Ernesto Nazareth (1863-1934) e Chiquinha Gonzaga (1847-1935) são fundamentais para uma melhor compreensão da época de consolidação do choro, ocorrido logo após o surgimento do maxixe.

Para compreender o contexto em que Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga viveram, é importante primeiro contextualizar a participação dos “pianeiros” na construção do Choro:

Pianeiro foi um termo utilizado para designar um tipo de músico que apareceu principalmente na cidade do Rio de Janeiro e tocava piano, geralmente de ouvido. Tratava-se de um termo de cunho depreciativo para o pianista que tocava a música popular, pois ele era considerado um músico leigo; era intuitivo, tinha apenas a prática, a bossa. Não se pode dizer que seja regra geral, mas a maioria dos pianeiros tinha pouca ou nenhuma instrução musical e em geral eram músicos práticos. Este ar pejorativo e preconceituoso persistiu por muito tempo, o que levou a desvalorizar o músico que era assim classificado (MARCÍLIO, 2009, p.21).

Atualmente, à obra de Nazareth é atribuída a alcunha de cânone do Choro, no entanto, o próprio compositor não a considerava desse modo, como nos ilustra Verzoni (2011):

Achamos curioso o fato de o nome de Ernesto Nazareth aparecer regularmente em listas de compositores que teriam produzido músicas classificadas genericamente como choros. Sabemos que nunca fez parte de grupos de chorões e que, em seus manuscritos, não chamava às suas peças choros. Ao que tudo indica não se sentia pertencente àqueles grupos. É bem provável que se considerasse um músico mais refinado. E, realmente, em suas composições lançava mão de recursos que apontavam para um aprimoramento maior. O fato de ter classificado o seu Noturno – peça de inspiração absolutamente chopiniana – como “opus 1”, dá-nos o que pensar. A obra foi composta por volta de 1920, época em que Nazareth já tinha mais de 120 peças publicadas. A classificação, portanto, faz-nos imaginar que ele encarasse aquele Noturno como pertencente a outro universo; eventualmente mais erudito (VERZONI, 2011, p.159).

Nos dias atuais, Nazareth pode ser considerado um dos principais expoentes do Choro. Isso se deve não somente à adoção de grande parte de seu repertório pelos chorões, mas também ao fato de sua escrita pianística característica, especialmente a mão esquerda, ter sido assimilada pelos violões dos conjuntos regionais, criando transcrições ímpares que vieram a enriquecer o gênero.

Em contrapartida a Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga sempre abraçou o lado mais popular de sua vertente composicional. Por meio do trabalho de Diniz (1999) podemos constatar que o legado da primeira pianista brasileira vai muito além da parte musical, já que algumas das principais conquistas de Chiquinha Gonzaga incluem a fundação da primeira sociedade protetora de direitos autorais no Brasil e a introdução da música popular nos salões da alta sociedade, fatos que contribuíram para sua consolidação como uma das maiores personalidades da história da música brasileira. Pela capacidade de organizar composicionalmente os diferentes gêneros vigentes na efervescente cidade do Rio de Janeiro do final do século XIX, como o Maxixe, a Modinha e o Lundu, Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga são considerados como dois dos principais responsáveis pelo Choro ter adquirido elementos reconhecíveis e únicos para sua distinção.

A consolidação desses elementos constituidores do estilo interpretativo e composicional do Choro veio a ocorrer no século XX, por meio da atuação de Pixinguinha.

1.2 A síntese de Pixinguinha.

O choro, choro mesmo, teve uma grande definição foi com Pixinguinha. Pixinguinha deu rítmica ao choro. O choro até então era considerado uma coleção de músicas para chorar, fazer chorar [...] Eu tenho inclusive cadernos de antes de 1900, coleções de choro, músicas de choro e não choros. Ali dentro tinha Valsas, tinha Polcas, tinha Quadrilhas, tinha Schottisch, tudo era considerado músicas de choro (JACOB DO BANDOLIM, 1967 *apud* BARRETO, 2006, p.9).

Tinhorão (1997) em um de seus escritos sobre Choro utiliza a palavra “cristalização” para definir o gênero. O termo é empregado no contexto de que o Choro nada mais é do que uma maneira característica, bem delineada e facilmente reconhecível de interpretação e, desse modo, consegue, ao sintetizar os gêneros e estilos ao redor, transformá-los em algo mais alegre.

Embora nos dias atuais, a presente afirmação possa parecer um pouco limitada, especialmente no que tange à questão da “alegria”, o que nada mais é do que uma visão extremamente pessoal do pesquisador, a constatação de Tinhorão traz alguns elementos interessantes que merecem ser observados.

“Cristalizar” na conotação empregada sugere transformar em, substanciar em, concretizar, materializar, o que podemos entender como a capacidade de reunir e transformar tudo aquilo que estava esparso e pouco definido em um objeto único com suas próprias e inerentes características.

Se há uma personalidade do gênero que pode ter sido responsável por esse processo de “cristalização” do Choro, essa pessoa é Pixinguinha (1897-1973).

Embora Ernesto Nazareth e Chiquinha Gonzaga já tivessem se aventurado por meio de suas composições dentro desse processo de encontros de diferentes gêneros como o Maxixe e a Modinha, Pixinguinha trouxe um grande diferencial dentro de sua contribuição: uma interpretação tão marcante quanto a sua obra composicional. A Ernesto Nazareth, é comumente atribuída a capacidade de fazer uma síntese entre erudito e popular, mas como observa Bessa (2008), Pixinguinha se destacava por sua capacidade de incorporar de forma particular características de diferentes tradições musicais. Essa “escuta singular” (BESSA, 2008, p.9) permitiu a Pixinguinha desenvolver uma forma de tocar que começaria a delimitar as fronteiras do Choro.

Como também observam Cabral (1997) e Silva e Oliveira Pinto (1979) - biógrafos do grande chorão - além de intérprete e compositor, Pixinguinha também encontrou grande destaque como orquestrador, elemento que certamente contribuiu para o desenvolvimento de sua linguagem contrapontística dentro do Choro.

Conforme observam Velloso e Araújo (2006), o início da tradição contrapontística do Choro se inicia com o oficleide, ainda no século XIX:

No choro, porém, o oficleide foi bastante utilizado, tanto como instrumento solista como de contraponto. Um dos principais instrumentistas foi Irineu de Almeida, o Irineu Batina, que fazia parte da Banda do Corpo de Bombeiros e do grupo Choro Carioca, que dominava a arte do contraponto, tendo se formado em harmonia, contraponto e fuga pelo Conservatório Imperial de Música, onde hoje funciona a Escola de Música da UFRJ (VELLOSO; ARAÚJO, 2006, P.20).

O ápice da linguagem contrapontística desenvolvida por Pixinguinha surgiu em decorrência de sua atuação como saxofonista ao lado do flautista Benedito Lacerda (1903-1958), e estabelece uma ligação com as linhas de baixo dos oficleides. Essa parceria artística veio a mudar os rumos do Choro e ocorreu, como aponta Cabral (1997), devido a dificuldades financeiras que afligiam o compositor.

O acordo entre os dois estipulava que Pixinguinha daria metade da autoria de suas composições para Benedito Lacerda e abriria mão de tocar flauta nas gravações, em seu lugar teria de fazer acompanhamentos com o sax tenor. O que ocorreu foi o surgimento de uma organização dos contrapontos presentes no Choro e que guardam intrínseca relação com o Lundu e outros gêneros presentes no contexto de surgimento do gênero, aliada a uma nova concepção contrapontística pertencente às características particulares de Pixinguinha.

As implicações dessa forma de organizar o contraponto dentro do choro abriria caminho para uma série de modificações na forma de se tocar e compreender o gênero, e viriam a delimitar melhor as funções de cada instrumento pertencente ao conjunto regional.

1.3 O conjunto regional.

Nos dias atuais, é impossível não relacionar o Choro com os instrumentos característicos que formam o conjunto regional: solista (usualmente o bandolim ou a flauta), violão de 7 cordas, violão, cavaquinho e pandeiro. No entanto, cabe observar que nem sempre foi assim. Embora o “terno”, trio composto por flauta, cavaquinho e violão, utilizado para interpretar as modinhas europeias, já estivesse presente no Brasil há várias décadas, foi apenas na década de 1920, como observa Lara Filho (2009), que o conjunto regional começa a adquirir sua formação como a conhecemos atualmente:

Até a década de 1920, o Choro era música de amadores, pois, embora muitos chorões fossem exímios instrumentistas, a maioria deles necessitava desempenhar outras funções para adquirir o sustento. A partir dessa data, apresentações de Choro começaram a ser realizadas principalmente no cinema mudo. Juntamente com isso, surgia a incipiente indústria da gravação. Esses novos contextos alteraram os

conjuntos de Choro, que incorporaram o pandeiro como instrumento de percussão e o violão de 7 cordas em praticamente todas as gravações; com essas novas exigências, surge a possibilidade de chorões se dedicarem a música como profissão (LARA FILHO, 2009, p.20).

Durante a década de 1920, portanto, ocorreram diversos fatos transformadores, tais como o início da era do rádio e das gravações mecânicas, as quais embora já houvessem aparecido no Brasil em 1902, ainda não possuíam muita participação na rotina dos estúdios, devido ao alto custo dos rolos de cera onde os registros sonoros ficavam armazenados.

O era de ouro do rádio no Brasil ocorreria na década de 1940, no entanto, como afirmam Meneguel e Oliveira (2006), o ano de 1922 marca as primeiras experiências radiofônicas no país, que culminariam com a inauguração da primeira emissora de rádio brasileira em 1923. O rádio viria transformar o hábito dos brasileiros e as práticas culturais do país, como sugere Azevedo (2002):

O rádio teve um papel fundamental nesse processo de construção de referências culturais e de consumo em dimensões nacionais. Mais que o cinema, o rádio produzido pelas principais capitais – Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre e Recife – chegava imediatamente a todas as regiões do país, fosse diretamente com a transmissão em ondas curtas, fosse através dos programas gravados e vendidos ao interior. Muitos dos programas radiofônicos resgataram e divulgaram produções locais em âmbito nacional. Sem dúvida esse meio de comunicação serviu para acelerar a alteração de algumas práticas culturais locais, principalmente no interior do país, introduzindo valores que interagem com os já existentes, criando uma nova prática local assemelhada a dos grandes centros (AZEVEDO, 2002, p.159).

O surgimento dos conjuntos regionais se confunde com o surgimento do rádio por uma razão bem simples, era necessário que um grupo de instrumentistas fosse capaz de acompanhar as cantoras sem qualquer tipo de ensaio. Para desempenhar esse papel, e outros, como executar a música de fundo, ou preencher lacunas na transmissão, os músicos dos conjuntos regionais precisavam ser versáteis. A versatilidade, portanto, se tornou marca registrada do profissional do Choro e essa característica ainda é exigida dos músicos do gênero mesmo no cenário atual do século XXI.

A partir da década de 1940 começa o declínio da participação dos regionais nas rádios, e

isso se deve a vários fatores. Isenhour e Garcia (2005) sugerem que a queda de Vargas em 1945, enfraqueceu o protecionismo em relação à entrada de culturas estrangeiras no país. Com isso, ocorreu o aparecimento em massa de músicas estrangeiras pré-gravadas na programação das rádios brasileiras, principalmente as orquestras e bandas de jazz, que já faziam sucesso em diversos lugares do planeta.

As gravações ao vivo se tornavam cada vez mais escassas. A demanda popular pelas músicas estrangeiras reduziu drasticamente a necessidade do conjunto regional, e manter um grupo de músicos diariamente era dispendioso para as emissoras.

Embora essas modificações tenham sido de grande repercussão na questão da abertura de possibilidades profissionais dentro do gênero, o mesmo não se pode dizer da qualidade dos trabalhos de Choro baseados na formação do conjunto regional que surgiram nesse período.

Por meio da contribuição de Jacob do Bandolim (1918-1969), o conjunto regional atingiu níveis de excelência no que tange a questão da história da instrumentação do Choro. O ápice desse processo foi o conjunto Época de Ouro. Responsável, entre outros feitos, de ter participado da gravação daquele que é comumente considerado o melhor e mais importante disco da história do Choro, o *Vibrações* (RCA Victor, 1967).

Luiz Otávio Braga (2009) violonista de 7 cordas, pesquisador e músico de extrema importância na história da instrumentação do Choro, tece suas considerações a respeito da importância do disco *Vibrações* para a história do gênero:

Este *Vibrações* é um disco sem afetações. Fruto da maturidade das proposições. Reitero o trabalho “contido” do Cavaquinho, cortesmente seguido pelo Pandeiro e percussão sem firulas de Gilson e Jorginho, respectivamente. Positivamente, a grande maioria dos pandeiristas de hoje, muitos deles instrumentistas de técnica e destreza admiráveis, não tocaria com Jacob, dada a exigência de sobriedade, da exigência de saber a relação funcional entre as partes do conjunto e preservá-la. É um disco em que se aprende música com ele. Estudantes, músicos, diletantes. Este disco é tido como o momento exemplar de uma concepção estética burilada na/pela tradição. Depois dele, malgrado o desaparecimento de Jacob, o choro jamais seria o mesmo (BRAGA, 2009, p.4).

O conjunto Época de Ouro também deixou gravações ao lado de Jacob do bandolim em

dois outros importantes discos da história do Choro: *Chorinhos e Chorões* (RCA Victor, 1961) e *Primas e Bordões* (RCA Victor, 1962).

A história dos conjuntos regionais ajuda sobremaneira na compreensão da história do Choro. E isso se dá não apenas pelo desenvolvimento de uma instrumentação característica e idiomática que perdura até hoje, mas também por marcar um período de transição entre as possibilidades de atuação do chorão como profissional. O fim da era de ouro dos regionais marcou também o fim do Choro como um dos gêneros protagonistas na construção do gosto musical do brasileiro e, a partir de então, o Choro começa a ter de aprender a sobreviver longe dos grandes meios de comunicação em massa.

1.4 A estrutura do Choro.

Para o estudo da estrutura do Choro, a fim de compreender melhor as fronteiras que definem esse gênero, foram escolhidos os seguintes elementos: melodia, forma, harmonia, ritmo e instrumentação.

Embora não exista um consenso por parte dos chorões quanto a qualquer um desses elementos quando aplicados ao gênero, existem pontos de referência em cada um deles, pequenas regras estruturais que tornam o Choro reconhecível e permitem que ele possa ser aceito como tal.

1.4.1 Melodia.

Pode-se dizer com alguma segurança que a melodia é o aspecto mais festejado e importante na estrutura do Choro. O tratamento da parte melódica do gênero durante toda a sua trajetória possibilitou as mais variadas comparações, muitas delas com gêneros e estilos da música erudita. Por exemplo, é de praxe no meio dos chorões, referir-se a Pixinguinha como o “Bach brasileiro” pela complexidade e equilíbrio de suas composições.

O Choro surge em um contexto de diversos gêneros musicais que em sua maioria eram dançantes. No entanto, ao menos um deles, a modinha possui um caráter melódico bastante expressivo. Pode-se dizer que o Choro herdou essa característica melódica, no entanto, com o passar dos anos a ornamentação transformou a melodia do gênero em algo mais complexo e

original, principalmente devido a adição de elementos interpretativos mais rebuscados, como o mordente duplo ou mesmo triplo, e os rubatos.

Milazzo (2004) observa que a melodia do Choro, pelo seu grau de importância, sempre foi comumente duplicada em oitavas quando executada ao piano de modo a dar o destaque que lhe era necessário. Cabe ainda ressaltar que a usual alternância entre os agudos e os graves nas melodias do gênero pode indicar uma preocupação com a variação dos timbres (NEVES, 1977).

Almeida (1999), em seu trabalho de reconhecimento de alguns dos elementos estruturais mais usuais dos Choros para piano, faz menção a alguns dos aspectos fundamentais da ornamentação melódica do gênero: *apoggiaturas*, arpejo maior descendente com 6º, bordaduras, cromatismo, arpejo utilizando a escala menor harmônica descendente sobre a dominante, valorização melódica do contratempo e incidência de frases longas.

Pixinguinha e Luperce Miranda (1904-1977) contribuíram para o desenvolvimento melódico do Choro com aspectos virtuosísticos, como grandes saltos melódicos e notas rápidas executadas nas regiões agudas. Jacob do Bandolim inaugurou um estilo composicional, acima de tudo, baseado nas imitações por transposição, criando desenhos melódicos modulantes, característica que ele próprio considerava como condição “obrigatória” (BARRETO, 2006, p.7) para que a melodia do Choro pudesse ser assim considerada.

Outro fator importante para o entendimento das características mais marcantes das melodias do Choro tange à questão do idiomatismo dos instrumentos. A pesquisadora Paula Valente (2012) tece um importante comentário a respeito dessa e de outras características observadas:

Quanto à estrutura melódica, notamos que a maioria das melodias são idiomáticas, ou seja, vinculam-se diretamente ao instrumento para o qual foi composta. Normalmente, as melodias são baseadas em arpejos relacionados às progressões harmônicas, escalas e sequências cromáticas. Encontramos importantes características por meio dos começos e finais das melodias. A maioria delas começa com uma anacruse – a mais frequente é aquela formada por três semicolcheias. Em relação às finalizações, as mais usuais são: as de arpejo do I grau ascendente ou descendente- ou também pelo movimento de tônica-dominante-tônica (VALENTE, 2012, p.697).

O desenvolvimento melódico do Choro ainda é um processo em andamento, no entanto

os mencionados aspectos de sua estrutura podem ser reconhecidos em vários Choros do século XIX até o século XXI.

1.4.2 Forma.

É impossível discutir a forma tradicional do Choro sem falar sobre a forma rondó. De acordo com Almada (2005), a adoção dessa característica dentro do gênero é algo pouco usual quando nos remetemos à música popular sob uma ótica mais ampla.

Embora o rondó seja uma estrutura bastante antiga cuja origem remonta a Idade Média, ele nunca deixou de aparecer na música ocidental mesmo após esse período. A polca adota a forma rondó, o que torna compreensível o porquê de o Choro ter adquirido essa característica estrutural.

A maneira como o rondó se manifesta é por meio de retornos a uma sessão, parte, ou tema principal de um discurso composicional. É, portanto, uma estrutura seccionada, em relação a qual outras sessões coadjuvantes fazem um contraste e, por fim, a ela retornam.

Na forma tradicional do Choro, que começa no final do século XIX e vem a se consolidar com Pixinguinha, pode-se observar em praticamente qualquer composição do gênero, a incidência de três partes, que obedecem a seguinte distribuição AA-BB-A-CC-A.

Essa estrutura pode ser observada em diversos clássicos do Choro, como: *Apanhei-te cavaquinho*; *Brejeiro*; *Odeon*, de Ernesto Nazareth; *Segura ele*; *Rosa* (embora a terceira parte quase não seja lembrada); e *Naquele tempo*, de Pixinguinha.

Essa distribuição das partes na forma rondó no Choro, chamada carinhosamente no meio musical dos chorões de “a-b-a-c-a”, tornou-se praticamente um pré-requisito para que uma composição do gênero assim pudesse ser reconhecida. No entanto, cabe aqui destacar que as composições mais conhecidas do Choro (até mais dos que as mencionadas no parágrafo anterior) possuem apenas duas partes, sendo uma protagonista e outra contrastante. Podemos citar: *Noites cariocas* e *Doce de coco*, de Jacob do Bandolim; *Carinhoso* e *Lamentos*, de Pixinguinha; e *Brasileirinho* e *Pedacinhos do céu*, de Waldir Azevedo (1923-1980).

No caso do Choro as partes contrastantes possuem bastante autonomia sobre a parte protagonista, como observa Almada (2005):

Temática e motivicamente falando, as três partes, na maioria das vezes, tem grande autonomia, soando como se fossem três Choros independentes, sem fortes ligações de parentesco. Na verdade, os principais elementos de coesão entre as partes (além da estrutura formal recorrente) são as relações mútuas entre as suas tonalidades (ALMADA, 2005, p.9).

As relações de tonalidade entre as partes integrantes da manifestação do rondó no Choro são estabelecidas geralmente com modulações para tonalidades relativas ou homônimas.

De todos os aspectos inerentes a construção do Choro, a forma, possivelmente ainda é hoje, a que mais delimita o gênero quando se fala em sua estrutura composicional.

1.4.3 Harmonia.

Almeida (1999) observa que pelo fato de o Choro ter surgido a partir de gêneros dançantes, sua herança harmônica, em um primeiro momento, pode ser considerada pobre, sem nenhuma proposição harmônica mais rebuscada e cujo grau máximo de complexidade se manifestava nos dominantes secundários e acordes de sexta napolitana. Extensões como sextas, sétimas e nonas eram muito pouco usuais e só surgiam por meio da ornamentação.

Outra característica marcante do discurso harmônico do Choro é o encadeamento baseado na inversão de acordes, como observa Almeida (1999): “a presença maciça de inversões, despontou como a mais forte característica harmônica do Choro” (ALMEIDA, 1999, p.122).

Quando se fala da harmonia do gênero, é muito difícil não estabelecer distinções entre o Choro “moderno” e o “tradicional”. Por tradicional, compreendemos as composições oriundas do final do século XIX até Pixinguinha. Contextualizar o Choro dito moderno é tarefa muito mais difícil pela própria maneira não linear do desenvolvimento da harmonia chorística.

Um bom ponto de partida para ilustrar o Choro moderno é Garoto (1915-1955). Importantes observações foram feitas por Delneri (2009) a respeito dessa característica de modernidade no multi-instrumentista e compositor:

Numa época em que a música popular urbana, a prática dos regionais de Choro e a música do rádio em geral priorizavam a melodia, notamos que Garoto deixa-se “influenciar” pelo *jazz*, cujo contato mais próximo aconteceu durante suas viagens aos Estados Unidos da América. Através

de sua música, percebemos a utilização de acordes dissonantes, harmonia expandida, cadências com dominantes estendidas e substitutas. O improviso e a experimentação devem ter imprimido, no músico atento e inquieto, um conceito sonoro que irá se estampar em sua música, nas composições, onde a liberdade e a tradição podem se encontrar. O conceito de “choro moderno” fica, então, adotado para definir um estilo onde o campo harmônico é alargado e imprevisível (DELNERI, 2009, p.17).

Após Garoto, em um primeiro momento, podemos observar concepções harmônicas que fogem da característica tradicional do gênero apenas em alguns outros poucos compositores, como Waldir Azevedo e Jacob do Bandolim. Pode-se afirmar que o discurso harmônico de Garoto é considerado inovador e rebuscado mesmo pelos chorões da atualidade.

Por fim, convém mencionar um músico de Choro que trouxe por meio de suas composições um pensamento harmônico que o destaca de outros chorões do mesmo período. Esmeraldino Sales (1916-1979) foi cavaquinho e contrabaixista, transitava entre o Choro e Jazz com bastante fluência e pode ser considerado um dos poucos músicos do gênero dentro do século XX que seguiu um caminho harmônico próximo de Garoto. Composições de sua autoria como *Arabiando* e *Perigoso*, são tocadas e gravadas com muita frequência no círculo musical dos chorões, no entanto, a biografia de Esmeraldino Sales permanece bastante nebulosa - sua data de nascimento e falecimento foi descoberta pelo autor com alguma dificuldade.

1.4.4 Ritmo.

Para compreender a rítmica do Choro, é preciso compreender o processo de fixação e incorporação da síncope em nossa música. Entre as muitas teorias formuladas a respeito da incidência da síncope na música brasileira, Almeida (1999) opta pela questão da valorização do contratempo:

A influência da variedade rítmica não mensurável dos povos africanos, a fadiga dos cantadores e a criatividade nos passos das danças populares, são constantemente levantadas como legítimas geradoras da síncope brasileira. No entanto, a hipótese que nos parece mais convincente, é a de que a generalização da síncope na música brasileira, tenha origem na constante valorização dos contratempos, recurso aliás ocorrente em

diversos gêneros americanos, como o jazz e a música caribenha (ALMEIDA, 1999, p.135).

A valorização do contratempo também abre diversas possibilidades de construção composicional dentro do gênero e traz à tona elementos como deslocamento de acentuações, antecipações e outras possibilidades. No entanto, os desdobramentos da síncope em relação ao Choro trazem uma ligação muito mais rica com a interpretação do que com a parte estrutural propriamente dita.

Cabe por fim fazer uma alusão ao fato de que a quase totalidade dos Choros ocorrem dentro do compasso binário, embora já comecem a surgir alguns experimentos mais ousados dentro do gênero, como por exemplo, o disco *Choro Ímpar* (ACARI RECORDS, 2005) de Maurício Carrilho, cujo título autoexplicativo evidencia a proposta em apresentar uma série de Choros autorais construídas por meio de compassos pouco usuais para o gênero.

1.4.5 Instrumentação.

A instrumentação do Choro guarda uma relação intrínseca com a formação dos conjuntos regionais. Conceber essas características sob uma ótica mais voltada às possibilidades inerentes a cada instrumento consagrado pelos intérpretes do gênero é o mesmo que adquirir uma concepção quase orquestral do funcionamento do conjunto de Choro tradicional.

No conjunto regional, cada instrumento possui uma função bastante específica, no entanto, ocorre certa liberdade de atuação. Essa característica tem se tornado cada vez mais frequente e já não é incomum encontrar cavaquinistas que executam frases contrapontísticas nos moldes dos violões de 7 cordas, ou pandeiristas com predileção por fazer uso de convenções rítmicas em conluio com o solista. Essas incidências são raras na história da discografia do Choro.

Ao cavaquinho cabe a função de estabelecer um elo de transição entre o ritmo e a harmonia. O acompanhamento executado pelo cavaquinho é chamado de “centro” e contém um repertório de informações rítmicas bastante diversificadas. Por essa razão, é muito comum observar nas rodas de Choro a atuação do cavaquinho em parceria com o pandeiro.

O violão de 7 cordas é responsável pela execução das linhas contrapontísticas. O idiomatismo do violão de 7 cordas brasileiro teve em Horondino da Silva (1918-2006),

popularmente conhecido como Dino 7 cordas, o seu maior expoente. Sua interpretação fazia uso de vários dos elementos melódicos desenvolvidos por Pixinguinha em sua atuação como saxofonista no duo com Benedito Lacerda. Borges (2009) descreve com bastante propriedade a importância de Dino 7 cordas para a música brasileira:

Dino constituiu-se em uma das principais referências de acompanhamento do violão de 7 cordas no choro e sua participação em gravações foi um marco para a música popular brasileira. Outrossim, Dino foi o grande responsável pela popularização do violão de 7 cordas no Brasil e pelo desenvolvimento de uma técnica peculiar que influenciou várias gerações de violonistas. Dino é considerado um marco histórico do instrumento no Brasil, tendo em vista o consenso existente entre os membros da comunidade do Choro (BORGES, 2009, p.3).

Ao violão de seis cordas cabe a função de dar o suporte harmônico ao regional e estabelecer uma relação com as linhas contrapontísticas e os acordes executados pelo violão de 7 cordas, geralmente por meio de inversões que ressaltem os intervalos de terças entre os dois violões.

O pandeiro é responsável pela parte rítmica. Vale fazer a ressalva de que o idiomatismo do pandeirista de Choro sofreu profundas transformações e hoje podemos perceber um estilo muito mais livre e virtuosístico.

A instrumentação contextualizada dentro dos limites do conjunto regional encontra dois momentos de especial importância na história do Choro: O supracitado conjunto *Época de Ouro* na década de 1960 e a *Camerata Carioca* na década de 1980.

O conjunto *Época de Ouro* contava com a presença de um terceiro violão, com a função de atuar no registro médio e destacar ideias melódicas em relação ao contexto harmônico. Esse terceiro violão, conhecido no meio dos Chorões por “gemedeira” (BRAGA, 2009, p.3), foi abandonado. Aliás, há de se notar que muitos dos conjuntos de Choro da atualidade atuam apenas com o violão de 7 cordas, deixando de lado até mesmo o tradicional “seis cordas”, possivelmente por razões de praticidade em relações as custosas passagens de som exigidas pelo duo de violões, algo que ocorria com pouca frequência na rotina profissional dos chorões antigos.

A *Camerata Carioca* foi um regional de Choro fundado na década de 1980 por Joel Nascimento e Radamés Gnattali. Embora a formação do conjunto fosse tradicional, exceto pela adição do piano, o grupo se destacou por inovações no que tange às questões dos arranjos em um

elaborado processo de descentralização da melodia, que até então era praticamente única e exclusiva do solista.

Os solistas do Choro completam a instrumentação do conjunto regional. A flauta é o instrumento solista mais antigo do Choro, sua origem no Brasil remonta os “ternos” que executavam as modinhas e isso como já foi observado deu-se muito antes dos processos que culminaram com o surgimento do gênero. A tradição flautística brasileira encontrou expoentes de enorme contribuição para o Choro desde o século XIX: Antônio Callado (1848-1880), Patápio Silva (1880-1907) Pixinguinha (1897-1973), Copinha (1910-1984) e Altamiro Carrilho (1924-2012).

Embora nomes como o de Antônio Rocha tenham mantido a tradição da flauta no Choro, pode-se dizer que a escola brasileira de flauta encontrou em Altamiro Carrilho seu maior expoente.

A escola brasileira de bandolim traçou caminhos diferentes. Como observa Moura (2011), os sinais da presença do bandolim no Brasil antecedem em muitas décadas a segunda metade do século XIX, período de surgimento do Choro. No entanto, o bandolim só se tornou referência como solista do conjunto regional por meio de Jacob do Bandolim (1918-1969). O bandolim como solista do choro, está passando por um intenso processo de releitura idiomática dentro do gênero, com a adição de elementos interpretativos oriundos do Jazz. Hamilton de Holanda desponta tanto como o principal expoente desses acontecimentos, tanto pela adoção do bandolim de 10 cordas, que se torna cada vez mais presente nas rodas de Choro, como por uma nova abordagem interpretativa que mescla elementos de diversos gêneros e estilos da música brasileira e estrangeira.

Capítulo 2: A interpretação dos Chorões e sua contribuição para construção do Choro.

2.1 A forma de se tocar Choro em Jacob do Bandolim.

Jacob do Bandolim é possivelmente o mais renomado músico de Choro no que diz respeito à maneira “correta” de interpretação do gênero. Nenhum compositor ou intérprete, nem mesmo Pixinguinha, desfruta do *status* alcançado por Jacob do Bandolim como ponto de referência fundamental da forma de se tocar Choro. E isso não se dá apenas com o idiomatismo característico que Jacob do Bandolim desenvolveu em seu instrumento, mas também com as suas transcrições de peças musicais oriundas de outros instrumentos, principalmente o piano. Outrossim, de sua peculiar maneira de improvisar, ornamentar e compor variações das melodias de obras suas e de outros compositores.

No entanto, a própria concepção que Jacob do Bandolim possuía acerca da importância da forma de se tocar Choro para melhor compreensão do gênero, não deixa de ser isenta de contradições. O bandolinista e pesquisador Jorge Cardoso (2011), ressalta a categorização feita por Jacob do Bandolim em depoimento para o Museu de Imagem e Som (MIS) em 1967, onde esse classifica o músico de Choro em dois tipos: o “músico de estante”, que por se ater à leitura da partitura, perde sua capacidade de improvisar e desse modo não é capaz de executar o repertório da forma ideal; e o “chorão autêntico”, que por tocar de memória, sem o auxílio da partitura, já adquiriu a necessária capacidade de “colorir” sua interpretação como bem entender.

É interessante destacar que o presente depoimento apresenta uma contradição. Ao mesmo tempo em que Jacob do Bandolim afirma que o Choro não é uma forma de se tocar, ele atribui à interpretação o principal fator para dar autenticidade ao músico de Choro, ou mesmo torná-lo verdadeiro e honesto para com o gênero. Vale salientar que, de acordo com Paz (1997), Jacob do Bandolim aprendeu a ler partitura no ano de 1959, de modo que à época do presente depoimento, o bandolinista já possuía essa aptidão, no entanto ainda julgava ser imprescindível que os Choros devessem ser executados de cor.

Como observa Barreto (2006), emprego do termo “improvisação” por Jacob do Bandolim, certamente não se restringe apenas a eventuais modificações da melodia original da música, mas também diz respeito à ornamentação. A audição de sua discografia nos revela que

Jacob do Bandolim não alternava as alturas da melodia original com tanta frequência, no entanto modificava bastante a disposição dos ornamentos a cada repetição das partes. Talvez seja essa característica da interpretação, necessária ao verdadeiro Chorão, que Jacob do Bandolim em seu depoimento chama de “colorir”.

A pesquisadora Paula Valente (2010), menciona a importância desse colorido da ornamentação no meio musical dos Chorões:

O que as gravações nos revelam é que nessa prática de execução sempre existiu grande liberdade na hora da interpretação: as músicas nunca eram tocadas da mesma maneira, ora se modificam as melodias (floreios, apojaturas, mordentes, etc), ora os ritmos (atrasando ou adiantando), ou as articulações (ligados, *staccatos*). Isto nos faz concluir que na música popular a partitura funciona como uma espécie de ponto de partida e o músico possui certo grau de liberdade no momento da sua performance (VALENTE, 2010, p.274).

A capacidade do chorão de atingir esse grau de exigência interpretativa, ainda hoje é relacionada à capacidade do intérprete de se desvencilhar da partitura. Como nos mostra o depoimento de Fernando César, violonista de 7 cordas e um dos mais importantes músicos do cenário do Choro brasileiro da década de 1990 até hoje, presente na dissertação de mestrado de Lara Filho (2009):

Só estudando a partitura não, porque o que está escrito não é o Choro, é uma referência. As notas podem até ser, mas a divisão que se escreve, não é a que se toca, não. Nesse sistema de notação, para você escrever todas as nuances de uma interpretação, fica muito difícil. Na verdade, eu acho que a escrita musical, é uma coisa para ficar documentada e não tocada, né? Lógico, se você vai fazer um arranjo, tudo bem. (Fernando César *in* Lara Filho 2009, p.118)

O depoimento de Jacob do Bandolim ocorreu há 45 anos, no entanto, sua opinião retratada ainda é amplamente aceita no meio musical dos chorões do século XXI e corrobora para colocar o estilo interpretativo do Choro, como a característica mais importante para representação de sua autenticidade. Nesse contexto, a capacidade de se desvencilhar da partitura, surge como pré-requisito para que essa autenticidade possa ser alcançada. É interessante observar que a própria utilização da partitura no ambiente da roda de Choro, costuma causar desconforto

ou mesmo atitudes de escárnio por parte dos músicos participantes.

Essa postura de Jacob do Bandolim, de repudiar por boa parte de sua vida ao uso da partitura no círculo musical dos chorões, também se estendia a músicas de outros gêneros. Pelo fato de passar quase toda sua carreira sem efetivamente saber ler partitura, é seguro dizer que toda interpretação de Jacob do Bandolim vem sempre carregada dos idiomatismos do Choro.

Curiosamente, em levantamento feito pelo instituto Jacob do Bandolim, foram encontradas em seu acervo transcrições manuscritas para o violão de obras de compositores como Schumann e Chopin. E em sua famosa carta de agradecimento pela Suíte Retratos, direcionada ao célebre maestro e compositor Radamés Gnattali (1906-1988), Jacob não deixa de mencionar a importância do estudo “formal” da música, em detrimento dos usuais ensaios que Jacob conduzia com seu famoso regional, o conjunto *Época de Ouro*:

Antes de Retratos, eu vivia reclamando: "É preciso ensaiar...". E a coisa ficava por aí, ensaios e mais ensaios. Hoje minha cantilena é outra: "Mais do que ensaiar, é necessário estudar". E estou estudando. Meus rapazes também (o pandeirista já não fala mais em paradas). "Seu Jacob, o senhor aí quer uma fermata? Avise-me, também, se quer adágio, moderato ou vivace...". Veja, Radamés, o que você me arrumou. É o fim do mundo (JACOB DO BANDOLIM, 1964 *apud* CAZES, 1998).

A pesquisadora Ermelinda Paz (1997) menciona o fato de Jacob do Bandolim possuir o hábito de interpretar peças de compositores da música erudita nos saraus organizados em sua casa ou mesmo em outros ambientes informais. Uma audição da Valsa op. 64 nº 2 de Frédéric Chopin, interpretada por Jacob do Bandolim em um sarau em Brasília em 1966, nos revela uma interpretação típica de Choro, no que tange à questão da ornamentação e da apropriação do ritmo.

Como muitos outros músicos de Choro, Jacob do Bandolim delimitava fronteiras do que era necessário para a execução apropriada do gênero. No entanto, se apropriava de peças que não pertenciam ao repertório tradicional do Choro brasileiro e as executava com uma interpretação típica daquelas que imprimia em suas gravações de Pixinguinha, Ernesto Nazareth, ou de suas próprias composições.

Todas essas particularidades de Jacob do Bandolim contribuíram para a construção de uma corrente de pensamento no meio musical dos chorões. Corrente essa que afirma existir não apenas uma maneira correta de interpretação do choro, e que implica em se desvencilhar da partitura, mas também que, uma vez que esse modo especial de se interpretar esteja assimilado, é possível adequá-lo a outros gêneros musicais diversos, possibilitando estabelecer esse “toque de Midas”.

O toque de Midas pode ser entendido como a capacidade do Chorão em fazer uso dos materiais musicais típicos da interpretação chorística, e aplica-los dentro de outros gêneros ou estilos musicais, como nas composições dos períodos clássico ou romântico, ou mesmo no rock.

Contudo, esse movimento de dar valor à interpretação “correta” do Choro, mas ao mesmo tempo de fazer uso dessa mesma interpretação para transformar outros gêneros, não ficou restrito apenas a Jacob do Bandolim, ou à sua época.

2.2 Altamiro Carrilho e os Clássicos em Choro.

Altamiro Carrilho, assim como Jacob do Bandolim, foi um dos mais importantes intérpretes do Choro brasileiro. Pode-se afirmar com bastante segurança que, ao lado do bandolinista Luperce Miranda, Altamiro Carrilho é o músico de Choro cuja discografia é mais marcada pelo virtuosismo e a exploração de dificuldades técnicas na totalidade do repertório apresentado, se estendendo também para algumas de suas composições.

Contudo, sua importância para o Choro transcende a interpretação, como nos mostra Candido e Sarmiento (2005):

No que diz respeito à forma de se tocar Choro, Altamiro se considera um inovador em certos aspectos. Segundo o mesmo, ele teria introduzido no Choro procedimentos estruturais novos, como, introduções mais elaboradas, finais ou codas com dissonâncias de sétima maior ou nona, inovações que logo viriam a ser utilizadas por outros colegas da época, como Jacob do Bandolim ou Waldir Azevedo (SARMENTO, 2005, p.20).

Suas composições também trouxeram elementos harmônicos novos para o Choro, seu modo de inovar por meio de suas composições é muitas vezes feito com parcimônia e discrição,

como o próprio compositor nos explica em um de seus depoimentos:

Eu então comecei a compor meus chorinhos sempre com uma frasezinha um pouco diferente do usual. Ao invés de ir para aquele caminho que todos iam, eu fazia um desviozinho, uma variantzinha, fazendo umas improvisações e mudando um pouquinho de tom. Nos finais eu fazia sempre uma coda (CARRILHO 2004 *apud* SARMENTO 2005, p.20).

Altamiro Carrilho também deixou marcado em depoimento suas impressões a respeito da interpretação chorística:

Então eu sempre digo, existem músicos e músicos, agora quase sempre o músico que tem mais talento tem mais versatilidade, mais criatividade, ele leva vantagem sobre os outros, ele coloca sempre um enfeitezinho, um adornozinho no lugar onde os outros não colocam, daí vem a dificuldade de você às vezes criar um estilo tocando, você tem que criar um estilo bastante diferente dos outros (CARRILHO, 2004 *apud* SARAIVA 2011, p.4).

Os presentes depoimentos servem para ilustrar a concepção que Altamiro Carrilho possuía acerca da importância da forma de se tocar Choro. Também demonstram a sua crença na possibilidade de cada intérprete ser capaz de adquirir uma maneira extremamente particular de interpretação, algo que possa tornar a execução de cada músico do choro facilmente discernível, um estilo próprio.

Não é necessário ser um músico do meio, ou mesmo um pesquisador do Choro, para tomar conhecimento da importância da obra de Altamiro Carrilho para construção de novos caminhos na forma de se interpretar o gênero. Altamiro Carrilho estendeu sua maestria e domínio das práticas interpretativas do Choro, também, dentro do território da música erudita, sem estabelecer distinções mais óbvias entre os dois repertórios. Assim como Jacob do Bandolim o fez, Altamiro, igualmente trouxe a interpretação do Choro para outras searas.

Seus dois discos intitulados *Clássicos em Choro Volume 1* (PHILIPS, 1979) e *Clássicos em Choro Volume 2* (PHILIPS, 1980), trazem para o estúdio o primeiro trabalho composto unicamente por composições do repertório da música erudita a serem executadas pela formação típica do conjunto regional.

Altamiro Carrilho nada mais fez do que oficializar uma prática interpretativa que já havia

ocorrido diversas vezes nos saraus promovidos por Jacob do Bandolim em sua residência no bairro do Jacarepaguá no Rio de Janeiro. Saraus esses, onde o flautista era frequentador com alguma assiduidade.

Saraiva (2011) em seu artigo sobre o estilo interpretativo de Altamiro Carrilho, faz uma menção ao fato de o flautista dar importância à leitura correta da partitura como forma de adquirir melhor compreensão da intenção do compositor. No mesmo depoimento mencionado por Saraiva, Altamiro Carrilho faz uma ressalva quanto à importância em se conhecer as características de diferentes estilos musicais para adquirir a capacidade de transitar entre eles.

Altamiro Carrilho desenvolveu ótima leitura de partituras durante a sua carreira e também transitou por diversos segmentos da música erudita, fato pouco usual para um músico de Choro da sua geração. Essas particularidades permitiram que ele pudesse transformar seus *Clássicos em Choro* em uma espécie de laboratório onde se encontram o modo mais tradicional e característico da interpretação chorística, porém com uma abordagem também erudita, onde é dado destaque às características do período de cada composição e também às indicações de interpretação presentes nas partituras dos diferentes compositores.

Uma audição atenta desses discos nos revela algumas particularidades interessantes sobre a concepção que Altamiro Carrilho possuía a respeito da interpretação chorística. É dado especial destaque ao violão de 7 cordas, principalmente com a finalidade de executar trechos ou ideias vinculadas ao tema original das composições; a ornamentação da flauta é bastante livre e, portanto, obedece a tradição do Choro em variar a ornamentação e o ritmo. O cavaquinho, o pandeiro e o violão de seis cordas compõem um panorama musical típico daquele que se consagrou na era de ouro dos conjuntos regionais.

Os dois volumes dos *Clássicos em Choro* foram importantes como modo de afirmação do estilo interpretativo do conjunto regional e de Altamiro Carrilho, o que, conseqüentemente, também se estende à flauta brasileira de um modo mais amplo. No entanto, esses mesmos discos também serviram para corroborar a premissa de que para se construir um trabalho pertencente ao universo do Choro, basta ser capaz de dominar a forma característica de interpretação adquirida pelos Chorões em várias décadas de história.

2.3 A síncope no Choro.

Uma das características mais marcantes, no que diz respeito ao ritmo na música popular brasileira, é a incidência da síncope. Tal constatação, embora já possa ser considerada óbvia no que tange à pesquisa em música no Brasil, ainda guarda muita importância no estudo da interpretação chorística.

Sandroni (2001) em seu livro *Feitiço Decente* acrescenta novas dimensões às discussões sobre a incidência da síncope na música brasileira. Isso se dá, principalmente, pela conceituação do “paradigma de *tresillo*”. *Tresillo* é uma expressão cunhada em Cuba, usada para representar um ciclo de oito pulsações rítmicas, que podem ser compreendidas na notação tradicional como duas colcheias pontuadas e uma colcheia não pontuada, ou explicitando de forma mais básica sem se ater à notação musical, um 3+3+2.

O *tresillo*, entretanto, não esteve restrito apenas à ilha de Cuba, mas está presente em diversas manifestações musicais latino-americanas. Por meio de variantes e subdivisões do *tresillo*, Sandroni encontrou uma marca métrica recorrente a todas essas mesmas variantes sempre presentes na quarta semicolcheia.

O paradigma de *tresillo*, portanto, foi um dos fatores de maior importância para criação de algo que possa ser chamado de “tipicamente brasileiro” em música. O pesquisador Fabiano Borges (2009), atentou para o fato de que essa maneira sincopada de execução causou grande influência na elaboração dos arranjos dos primeiros conjuntos regionais e, conseqüentemente, causa ainda impacto nos regionais da atualidade, ou mesmo em outras formações instrumentais diferentes mas cujo foco principal da sustentação harmônica ainda sejam os violões:

Essa forma sincopada do acompanhamento influenciou a elaboração dos arranjos no “regional” de Choro. Durante a segunda metade do século XX até o século XXI, vários grupos de Choro elaboraram arranjos de músicas de Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga e Callado, em ritmo de Choro tal como estabelecido pela comunidade, sem nuances que possam diferenciar precisamente os gêneros e ritmos para os quais originalmente foram escritos – a exemplo do tango brasileiro, polca, lundu e maxixe. Durante a segunda metade do século XIX, período em que surgiu o Choro, observa-se certa similaridade entres os gêneros musicais supracitados e uma nacionalização de gêneros europeus (BORGES, 2009, p.16).

O uso da síncope como recurso a ser utilizado nas melodias dos Choros, também possui intensa participação na história do gênero. Barreto (2006) ressalta o uso da síncope na elaboração do improviso da música *Brejeiro* de Ernesto Nazareth, por meio da interpretação de Jacob do Bandolim em 1967:

Os próximos quatro compassos que vão se repetir com pequenas modificações, demonstram o intuito de deslocar as notas da melodia, através do uso de sincopes. Tais deslocamentos são valorizados pelo staccato e acréscimo de notas percussivas, que como já comentamos trazem mais “molho” para a execução. Essa articulação aproxima mais o solo do caráter do choro, contrastando com a exposição inicial que se dá bem mais próxima da configuração rítmica impressa (BARRETO, 2006, p.64).

Podemos observar, nesse caso, alguns padrões que viriam a se popularizar no que diz respeito às características da forma de se tocar Choro: *staccatos* e notas percussivas com o intuito de ressaltar a importância da síncope na melodia.

Essas características a que Barreto (2006) refere-se como “molho”, e que é comumente referida no círculo musical do Choro como *swing*, são parte integrante do universo musical dos chorões. A síncope quando aplicada ao fraseado do Choro, também costuma estar relacionada à “malandragem” ou até mesmo a uma concepção “vadia” de interpretação. Lara Filho (2009) faz uma importante ressalva no que diz respeito a essa particularidade da síncope no Choro e na música brasileira de um modo geral:

A contrametricidade é um dos atributos da expressão instrumental da malandragem mas, assim como ocorre com a síncope, não a resume. No Choro, é enorme a liberdade na interpretação rítmico-melódica, pois células rítmicas e notas musicais podem ser acrescentadas ou suprimidas a qualquer momento sem que o entendimento e o sentido da música sejam alterados; isso dependerá do domínio que o instrumentista tiver sobre a métrica e sobre o ritmo da música que está interpretando. As variações ritmo-melódicas consideradas malandras e vadias, podem aproximar-se ou afastar-se da *metricidade*, ou seja, podem ser métricas ou contramétricas. O instrumentista malandro é justamente aquele que escorrega da metricidade para a contrametricidade; é aquele que, quando se espera a acentuação no contra-tempo, ele a faz no tempo e vice-versa

(LARA FILHO 2009, p.149).

A capacidade do chorão de transgredir os valores rítmicos da melodia é até hoje uma das características de maior importância na construção de uma interpretação que possa ser considerada idiomática. A síncope, portanto, assim como o caráter improvisatório, contribuiu para a construção da “forma de se tocar” que não é somente festejada, mas considerada por muitos como o único parâmetro necessário dentro do universo do gênero para configurar ou transformar praticamente qualquer melodia em Choro.

2.4 A improvisação no Choro.

O termo improvisação é de certo modo aberto a uma grande quantidade de interpretações. Velloso e Araújo (2004) fazem menção à importância de se compreender essas possibilidades:

Se a improvisação é entendida como uma decisão espontânea tomada pelos músicos durante a performance, o termo improvisação é interpretado como qualquer instância na qual o músico tem um mínimo grau de escolha para criar e variar a sua parte musical. Estas partes não são completamente combinadas antes da performance. São ditas improvisadas porque os músicos tem o poder de decidir alguns aspectos de suas partes e não são cobrados por convenções musicais a reproduzir exatamente o que foi estabelecido, escrito ou memorizado. A palavra improvisação não possui um significado absoluto, tem uma infinidade de qualificações, devendo portanto ser utilizada com cuidado (VELLOSO, ARAÚJO, 2004, p.7).

No que diz respeito ao Choro, a improvisação é um dos temas menos estudados dentro da literatura do gênero. É importante destacar que o conceito de improvisação no Choro é, acima de tudo, nebuloso até mesmo para os chorões.

O levantamento histórico da improvisação no Choro encontra um obstáculo que persiste até a segunda década do século XX: a precariedade e a pouca quantidade de gravações. As gravações eram caras e o processo de refazer os *takes* exigiam novos rolos de cera o que, por conseguinte, aumentava ainda mais os custos.

Franceschi (2002) faz uma pertinente descrição sobre esse período da história do Choro e, por extensão, da música brasileira:

O que se escreveu, mitificando a criatividade de interpretação do choro, não está registrado nas gravações, nem da primeira e nem de boa parte da segunda década do século XX. Talvez razões comerciais não permitissem arriscar as ceras com possíveis erros ou com questionamentos nas execuções; ou, até mesmo, por disciplina, os músicos fossem obrigados a executar o que estava na pauta, sem se permitirem qualquer improviso. O que está gravado, salvo raras exceções, é repetitivo e sem nenhuma criatividade de interpretação, apesar de sua indiscutível qualidade musical. As primeiras manifestações de que algo novo estava ocorrendo, em interpretação, foram dadas pelo Choro Carioca, em 1914. Mas só em 1919, nas primeiras gravações individuais de Pixinguinha é que vemos despontar o que sempre se louvou como interpretação criativa do choro, desde as últimas décadas do séc. XIX e nas duas primeiras do século XX, mas que em disco ninguém ouvira (Franceschi¹, 2002, p.138).

A partir de 1919, com as já mencionadas gravações de Pixinguinha, o Choro começa a exibir uma característica marcante e indispensável para que o improviso no Choro alinhe-se à expectativa do que é “correto” ou “tradicional”: o enfoque na melodia em detrimento da harmonia. Sá (2000) descreve essa faceta do improviso como é comumente observado nas rodas de Choro:

No caso do choro não existe um improviso nascido de divagações, isto é, não se espera do músico chorão que ele simplesmente improvise melodias que porventura venham à sua mente ou a seus dedos, compondo assim uma espécie de choro instantâneo. O improviso chorão nasce de um choro previamente concebido, portanto, ele possui um referencial que será também o seu limite. Mas tendo em vista que o tipo de improviso que se costuma fazer no choro é fundamentado na melodia, o que ocorre, portanto, é que esta é permanentemente lembrada ou citada durante a improvisação. Trata-se por conseguinte de uma variação melódica (SÁ, 2000, p.69).

Esse modo característico de improvisação, baseada nos motivos melódicos, foi apontado por Kernfeld (2006) como uma das cinco formas de manifestação da improvisação na música. No Choro, essa manifestação se tornou protagonista.

A improvisação baseada nos motivos melódicos existentes na própria melodia guarda intrínseca relação com a variação da ornamentação, que pode ser observada em tantos intérpretes

¹ FRANCESCHI, Humberto Moraes. A Casa Edison e seu tempo. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.

importantes do gênero.

As próprias fronteiras entre a improvisação compreendida como uma instância mais ampla, onde ocorrem variações na melodia do tema original, para uma instância menor, onde as variações são pequenas e quase sempre relacionadas à ornamentação, ainda causam confusão no meio musical do Choro.

Dalarossa (2008) define de forma bastante simples as possibilidades abertas ao chorão no que diz respeito à improvisação:

O Chorão interpreta um dado Choro utilizando ornamentos (trilos e mordentes são muito comuns) previamente inseridos na frase musical, ou cria frases de acordo com sua personalidade, ensaiando tudo isso previamente. O Chorão também pode simplesmente improvisar, criando frases não existentes na partitura original (DALAROSSA, 2008, p.17).

É importante salientar que atualmente o Choro tem vivido um momento de transição no que diz respeito à compreensão do conceito de improvisação aplicado ao gênero. Korman (2004) faz menção ao fato de muitos Chorões do século XXI já possuírem uma bagagem musical proveniente do jazz.

Embora os rumos da improvisação no Choro estejam sendo aos poucos modificada, uma característica permanece inalterada: a improvisação é imprescindível para que a forma de se tocar Choro seja adequada. Lara Filho, Silva e Freire (2011) fazem menção a esse fato, sem deixar de lado as divergências existentes entre as compreensões diversas do que seja improvisar e também das novas influências oriundas da música estrangeira:

É fato que, embora o improviso seja sempre aceito e considerado indispensável, há pontos de conflito relacionados a ele. Os músicos mais conservadores entendem que o tema de uma música não pode desaparecer por longos períodos em sua execução, como acontece no Jazz; também há polêmicas quanto à perda da linguagem do Choro, uma vez que muitos músicos, por sua formação eclética, utilizam técnicas do Jazz para improvisar. Por outro lado, outros defendem o acontecimento de improvisos, principalmente nas Rodas de Choro, longos e que tomam boa parte da execução da música. Em virtude dessas divergências, o que se observa nas rodas é uma grande diversidade de modos de executar os choros, com ou sem improvisos; esses últimos podendo ser longos ou curtos, ser próximos ou distantes da melodia da música (LARA FILHO;

SILVA; FREIRE 2011, p.159).

De todos os aspectos importantes referentes à interpretação do Choro, a improvisação é o que mais se encontra em transformação. As novas gerações estão assimilando abordagens típicas de gêneros improvisatórios como o Jazz, onde o ato de improvisar possui um cabedal de informações e bibliografia muito mais extenso do que o Choro. Valente (2011) também ressalta o fato dessas transformações se estenderem também à concepção harmônica dos arranjos presentes nos regionais modernos:

Atualmente, os grupos de choro cada vez mais arriscam arranjos mais complexos, com maior liberdade em relação à forma, à harmonia e também aos improvisos, que pouco a pouco conquistam um maior espaço dentro das rodas de choro (VALENTE, 2010, p.282).

Essas novas influências tem suscitado muitas discussões a respeito do idiomatismo da improvisação no Choro brasileiro. O encontro entre a forma consagrada de improvisação do Choro, baseada na melodia, ou mesmo em uma improvisação mais discreta, apenas com a variação da ornamentação, com a improvisação oriunda do Jazz, causa estranhamento e algumas divergências entre os músicos de Choro.

De acordo com Bailey (1993), a improvisação pode ser idiomática ou não. Pode-se afirmar que a improvisação do Choro nos moldes antigos é acima de tudo idiomática, pois existe a intenção em expressar elementos relacionados ao idioma do gênero, tais como o apreço a melodia, o ritmo sincopado e o idiomatismo característico de cada instrumento.

Ainda é difícil definir com exatidão até que ponto são idiomáticos os improvisos executados pelos músicos de Choro do século XXI que trazem essa bagagem oriunda de alguns estilos dentro do Jazz. Mas é inegável que, embora muitos dos elementos tradicionais da forma de se tocar Choro estejam presentes, como a supracitada acentuação da síncope e o improviso pelo trecho da melodia no qual ele está inserido, eles têm perdido espaço em prol de uma concepção verticalizada da improvisação.

A verticalidade da improvisação, nada mais é do que conceber a melodia do improviso em segmentos relacionados a cada acorde, em detrimento de uma concepção horizontal que possa englobar diferentes acordes dentro de um mesmo centro tonal, portanto, não relacionado a um único acorde, mas a uma progressão harmônica.

Esses novos elementos de complexidade que começam a surgir no Choro, embora tragam enorme material para novas pesquisas no meio acadêmico, não modificam a já inerente característica do Choro de ter a improvisação como recurso imprescindível para caracterização da interpretação “autêntica” do gênero.

2.5 A roda de Choro

Nas rodas de Choro do século XXI, um aspecto comportamental importante, que tange a questão da improvisação, tem se modificado. Na história do Choro executar a apresentação de cada parte da melodia sem modificar as notas sempre foi considerado como um sinal de respeito. Atualmente, os temas da melodia têm adquirido menos importância em prol de uma concepção interpretativa com mais ênfase na improvisação. O improviso sempre foi fundamental para a estruturação do gênero, no entanto, as questões comportamentais de *como* ou *quando* improvisar estão se modificando.

Muitas das regras comportamentais dos chorões, que definem esses processos de autenticidade, dizem respeito à roda de Choro. Nesse ambiente ocorrem algumas das principais relações que dão abertura para que os chorões possam exercitar seu juízo de valor, é onde ocorrem as distinções entre “bonito” e “feio”, entre o que é “adequado” e “não adequado”, entre outras.

A mais marcante característica da roda de Choro, nesse contexto, é o fato de ser aberta. Qualquer instrumentista pode se aventurar pelos caminhos da roda de Choro, no entanto, uma vez que o músico tenha se arriscado, sua atuação vai servir como referência para os outros participantes e irá ditar se ele pode permanecer ou não. Cabe aqui fazer uma ressalva, algumas rodas de Choro são fixas, pois estão vinculadas a um acordo profissional entre um grupo de Chorões e determinado estabelecimento comercial. Nessas ocasiões, também costuma ser permitida a participação de músicos de fora do regional “fixo”, são as chamadas “canjas” - termo utilizado nesse mesmo contexto em vários outros gêneros de música brasileira. Mas mesmo nesse caso, se a atuação do músico convidado não agradar aos músicos da roda, fica a critério dos músicos “fixos” decidirem a sua permanência ou não.

Essas relações comportamentais estabelecidas na roda de Choro são muito bem explicitadas por Lara Filho (2009):

No caso do Choro, sem dúvidas a performance do músico é o principal elemento que irá garantir a sua respeitabilidade. Evidentemente outros fatores podem intervir, tais como: antiguidade da roda, reconhecimento, histórico pessoal, ou até o carisma. Mas a performance, a capacidade de tocar bem, a demonstração de talento e criatividade são cruciais para um músico na roda (LARA FILHO, 2009, p.47).

Observamos que é esperado que os músicos de Choro sejam, de certo modo, impiedosos uns com os outros. Cabe mencionar que essas exigências costumam ser aplicadas a cada instrumento individualmente: ao solista é esperado que não erre a melodia, e mesmo uma única nota não costuma passar despercebida; os instrumentos que executam a harmonia devem ser capazes de acompanhar todas as músicas apresentadas, ainda que nunca a tenham escutado antes; a falha em acompanhar alguma peça canônica do gênero é vista com extrema descrença e desconfiança. Cada instrumento harmônico também possui suas próprias exigências: o violão de 7 cordas deve construir uma linha de baixos fluida e que não atrapalhe o ritmo e andamento, e também deve executar as “obrigações”, elementos musicais como linhas de baixo ou convenções extraídas de alguma gravação considerada “ideal”; o violão de seis cordas também possui suas obrigações, que geralmente estabelecem uma relação de terças com o violão de 7 cordas; o cavaquinho deve estar atento para não perder nenhuma convenção rítmica feita pelo pandeiro; e, por fim, o pandeirista não pode adiantar, atrasar ou “atravessar” o tempo e deve conhecer os “breques” das gravações mais importantes.

Esse comportamento competitivo traz uma relação intrínseca com a própria concepção de “roda” na cultura brasileira. Moura (2004) observa que a roda se manifesta em diversas ocasiões, como na capoeira e no samba. No entanto, essas manifestações guardam alguns elementos comportamentais comuns a todas elas, tais como a hierarquização dos integrantes, algo que não costuma possuir ligação com os feitos que determinada pessoa tenha conseguido fora da roda, o que acontece dentro da roda é o mais importante: “Pode ser um ídolo do rádio, do cinema, ou da televisão. Pode bater recordes. Nada disso lhe assegura qualquer respeitabilidade ou diferenciação dentro da Roda.” (MOURA, 2004, p.44).

Lara Filho (2009) observa que a composição da roda de Choro tem uma tendência a criar outras rodas ou “círculos concêntricos” (LARA FILHO, 2009, p.44) onde as pessoas se encontram e se relacionam em diferentes níveis sociais. O ponto de origem é a roda dos músicos,

que costuma ser organizada ao redor de uma mesa. No círculo adjacente convivem os entusiastas do gênero, músicos diletantes, ou amigos pessoais dos chorões do primeiro círculo, na última camada se situa o resto do público, que muitas vezes não possui qualquer interesse particular pela música executada, mas permanece no ambiente para estabelecer relações sociais diversas.

Cabe mencionar que essa constatação não pressupõe a delimitação de barreiras físicas dentro dessas fronteiras, o que permite a circulação de pessoas entre os diferentes círculos, embora caiba observar que o círculo dos músicos costuma ter poucas cadeiras e essas costumam ser reservadas, mesmo quando a mesa não está cheia, geralmente como apoio para os *cases* dos instrumentos, mochilas ou outros objetos pessoais, que são prontamente removidos quando um ou outro músico necessita do espaço.

2.6 Novas formas de se tocar.

De todas as dimensões dos processos interpretativos do Choro, a improvisação certamente é a que mais causa divergência entre os músicos do gênero no século XXI. No entanto, pode-se afirmar que as modificações que vem ocorrendo na forma de se tocar e conceber o Choro são mais generalizadas, pois incluem modificações na instrumentação, e na ornamentação.

Pode-se afirmar que essa dimensão mais ampla da transformação na forma de se tocar e compor Choro já encontrou dois expoentes ainda na primeira metade do século XX: Garoto e K-ximbinho (1917-1980).

Garoto iniciou sua trajetória musical ainda muito jovem, o que lhe rendeu o apelido de “moleque do banjo”. Embora tenha nascido em São Paulo, foi apenas após a sua mudança para o Rio de Janeiro e sua consequente admissão como funcionário da rádio Mayrink Veiga que o colocou em contato mais intenso com a estética da era de ouro dos regionais. Em 1939 Garoto recebe o convite de Carmem Miranda (1909-1955) para acompanhá-la em sua rotina de shows pelos Estados Unidos.

De acordo com Delneri (2009), em nenhum momento de sua carreira artística Garoto exibiu qualquer sinal mais ostensivo de que sua intenção era de causar qualquer tipo de ruptura na música brasileira. “Garoto fez música popular e se manteve nos limites do seu tempo e lugar” (DELNERI, 2009, p.39). No entanto, convém salientar, que embora não fosse a sua intenção, as

novas concepções harmônicas das composições de Garoto viriam a transformar o Choro e a música brasileira de um modo mais amplo:

Garoto era um improvisador. Não apenas um improvisador sobre temas conhecidos, mas um inventor espontâneo de música. Os Choros seriam a ponte para uma invenção livre, de imaginação vagante. Quando os andamentos ficam ainda mais lentos, sua música fica próxima da concepção moderna dos prelúdios. Em nosso exame detalhado dos Choros, vamos também perceber a manifestação da canção, frases melódicas lineares e independentes e da nostalgia da valsa, evocando um tempo passado. Lamentos do Morro, aponta os caminhos para a concepção orquestral no violão solo. A ponte para o futuro estava construída (DELNERI, 2009, p.39).

Garoto lamentavelmente faleceu aos 39 anos de idade, ainda na década de 1950. No entanto, esse mesmo período marca a época de maior efervescência de outra grande referência no que diz respeito a uma concepção mais moderna de conceber o Choro, o já mencionado clarinetista e compositor K-ximbinho.

Costa e Magalhães-Castro (2011) situam K-ximbinho como um dos protagonistas de uma das fases mais importantes da música brasileira. Esse período ocorre nas décadas de 1950 e 1960, onde a classe média carioca atuava como incentivadora e promotora de uma relação entre a música brasileira e estadunidense por meio da Bossa Nova.

Essa mesma classe média também atuava como consumidora de uma música latente, que surgia dentro de um contexto de globalização caracterizado pelo aparecimento de uma cultura de massa, que existia devido às informações musicais disseminadas pelo rádio e um efervescente circuito de apresentações e festas que ocorriam nas mais diversas casas noturnas do Rio de Janeiro.

K-ximbinho atuou, portanto, em um contexto bem específico no que tange a questão do processo de hibridização entre a música brasileira e a música estadunidense. Cabe aqui mencionar o conceito de hibridização como processo, utilizado por Costa e Magalhães-Castro (2011):

O conceito de hibridação no contexto sociocultural ajuda a entender mesclas fecundas. O termo hibridação como processo e não como produto põe em evidência a produtividade e o poder inovador de muitas

mesclas interculturais, a saber, alguns exemplos: a relação da música indiana com os ingleses The Beatles, Paul Simon e o grupo sul-africano Ladysmith Black Mambazo. Numa síntese rápida sobre essas relações, percebe-se que esses grupos ou artistas solo se unem e conseguem produzir uma música que terá referências particulares de cada uma das fontes. O processo de readaptação não suprimiu nenhuma fonte anterior, o resultado não deve ser classificado como híbrido, mas como um novo produto de significado diferente daquilo que foi produzido antes por cada um dos artistas. Essa criatividade coletiva utiliza saberes e referências anteriores e as remodela para um novo contexto, sugerindo uma nova interpretação diante das quebras de barreiras culturais (COSTA; MAGALHÃES CASTRO, 2011, p.125).

Esse processo de hibridização possibilitou o surgimento de músicos aos quais Piedade e Réa (2007) se referem como “geração do meio” (PIEADADE e RÉA, 2007, p.3). Ou seja, uma geração talentosa de músicos que teve oportunidade de conviver com os Chorões da época de ouro dos regionais, como Dino 7 cordas (1918-2006), e também com músicos que fizeram parte do já mencionado processo de hibridização das décadas de 1950 e 1960, como Paulo Moura (1932-2010). Ao mesmo tempo, essa “geração do meio” abria caminho para o surgimento de nomes como Hamilton de Holanda e Yamandú Costa. Essa geração também viria a ter uma formação musical mais abrangente e eclética:

Os músicos da geração que surgiu a partir dos anos 80 tiveram mais acesso a uma formação musical mais ampla, através do contato e estudo de outras músicas. Por exemplo, o grande violonista Raphael Rabello, talvez o maior virtuose desta geração, estudou e gravou música erudita, teve intensos contatos com o violonista Paco de Lucia e a música flamenca (PIEADADE e RÉA, 2007, p.7)

Essa “geração do meio” que, além de Raphael Rabello, teve a participação de músicos como Luciana Rabello, Maurício Carrilho, Celsinho Silva, Henrique Cazes e Luiz Otávio Braga, também foi responsável pela construção de uma nova abordagem quanto à utilização da formação do conjunto regional. De acordo com Cazes (1998), Luiz Otávio Braga foi o responsável pela introdução do violão de nylon dentro do conjunto regional, o que deu mais equilíbrio ao naipe. A “geração do meio” teve enorme participação na formação da *Camerata Carioca*, um conjunto musical com uma proposta inovadora de utilização de recursos oriundos

da música erudita transpostos para a formação tradicional do regional.

A geração seguinte inaugurou algo até então inédito na história do Choro, a grande incidência de chorões com formação universitária. Zagury (2005) faz menção a essa época do Choro:

Nos anos 90, até o presente momento, continuou este movimento, em grande parte pelos estudantes de música nas universidades no Rio de Janeiro. Os universitários deste período começaram a rever as antigas obras musicais de autores como Pixinguinha, Jacob do Bandolim, K-Ximbinho, dentre outros. A partir deste movimento, vários grupos surgiram com trabalhos que traziam singularidade no executar do choro e arranjos ainda mais diferenciados, trazendo outras influências musicais, que não só da MPB. Grupos como Rabo de Lagartixa, Tira a Poeira, Abraçando Jacaré, Trio Madeira Brasil e projetos como “Mulheres em Pixinguinha” e “Bach e Pixinguinha” aliam o choro a outros estilos musicais, reconstruindo este gênero musical. Ao nos debruçarmos sob as re-criações de grandes clássicos por parte destes grupos, podemos observar estas características e influências de outros estilos musicais: na forte atração para o rock nos trabalhos de Armandinho e do grupo Tira a Poeira, na linguagem de improviso do jazz e da música instrumental brasileira dos Anos 80 e também da música erudita, de maneira sutil ou mais incisiva, como no caso do projeto “Bach e Pixinguinha” de Mário Seve e Marcelo Fagerlande (ZAGURY, 2005, p.1436).

O mesmo movimento do Chorão em busca da formação acadêmica encontrado no Rio de Janeiro, também pode ser facilmente reconhecido em Brasília em músicos como o violonista de 7 cordas Rogério Caetano e o bandolinista virtuose Hamilton de Holanda, que posteriormente se tornaram importante referência para a geração seguinte.

Essas mudanças vêm causando uma divisão entre o “choro moderno” e o “choro tradicional”. No que tange a essa questão, convém mencionar John Blacking (1977) em *Some problems of theory and method in the study of musical change*, onde o autor argumenta que tanto os grupos tradicionalistas quanto os modernos falham em perceber as modificações inerentes do próprio processo de desenvolvimento dos eventos musicais correlacionados a um gênero ou estilo.

Essas novas concepções sobre o Choro, vem causando mudanças sensíveis tanto na interpretação quanto na formação instrumental. Seja pela participação de instrumentos que não estavam presentes na era de ouro dos regionais, tais como o contrabaixo, bateria e bandolim de

10 cordas, como por uma nova abordagem da própria instrumentação tradicional. O novo caminho da forma de se tocar Choro aponta para direções que vão além da simples forma característica da interpretação.

Capítulo 3: O toque de Midas como manifestação da estabilidade do choro.

3.1 Estilo, gênero e a teoria das tópicas.

Pascall (2001) observa que o estilo atua como um conceito capaz de distinguir e ordenar, e por essa razão é capaz de denotar generalidades, especialmente por sua característica de agrupar exemplos musicais de acordo com suas similaridades. Ou pode ainda ser visto como uma síntese de outros estilos, e pode ser encontrado em múltiplas implicações: “Style, a style or styles (or all three) may be seen in any conceptual unit in the realm of music, from the largest to the smallest” (PASCALL, 2001).

Portanto, o estilo pode ser observado em praticamente qualquer unidade conceitual da esfera musical, desde a conceituação da própria obra? (um estilo de arte, exemplo?), ou mesmo em implicações estilísticas que envolvem as instâncias menores da prática musical, como a execução de uma maneira nunca antes vista de determinada nota ou escala dentro de um contexto pré-estabelecido.

O estilo pode adentrar nas questões estruturais que englobam a forma, textura, harmonia, melodia e, em uma escala ainda mais específica, nas disposições das frases, movimento das vozes, tipo do acorde, ornamentação, ritmo, características melódicas, instrumentação, improvisação, elementos contrapontísticos entre outros.

Meyer (1956) situa o estilo entre os sistemas de relações existentes entre um determinado grupo de indivíduos. Esses sistemas e relações são regidos por fronteiras que delimitam as possibilidades sonoras, que autorizam, ou não, a sensação de pertencimento do indivíduo em relação ao grupo.

Essa questão adquiriu maior profundidade a partir de outro trabalho de Meyer (1989): *Style and music: theory, history and ideology*, no qual Meyer estabelece que o estilo individual de um compositor ou intérprete, possui a capacidade de criar paradigmas, ou a quebra deles, dentro de um gênero, inaugurar novas concepções, desconstruir outras, mas acima de tudo, a de permitir o fluxo evolutivo de determinado discurso musical.

Já as discussões sobre gênero costumam estabelecer ligação direta com o discurso. Swales (1990) observa que embora a discussão sobre gênero em determinada época esteve mais presente na linguística, a partir do momento em que gênero começa a ser utilizado como uma

característica distintiva de um discurso de qualquer tipo, outros campos de conhecimento começam a adentrar nessa discussão.

Bakhtin (1997) define gênero como tipos de enunciados relativamente estáveis e normativos, elaborados pelas mais diversas esferas da atividade humana. Nesse contexto, os enunciados são a “unidade concreta e real da comunicação discursiva” (RODRIGUES, 2004, p. 424) e são marcados principalmente pela sua dimensão social e pela sua constituição em um material semiótico repleto de signos.

Samson (2001) suscita alguns pontos relevantes na discussão do gênero musical. Destaco o “princípio da repetição”, ou seja, um movimento natural de codificar algo que já ocorreu e ao mesmo tempo estabelecer um plano propício para que esse evento possa se repetir. Essas repetições podem estar localizadas dentro de diferentes dimensões, como comportamentais, sociais ou nos próprios materiais musicais. Embora a repetição desses enunciados nunca vá ocorrer de modo idêntico, elas podem propiciar um “elo na cadeia complexa e contínua da comunicação discursiva, mantendo relações dialógicas com os outros enunciados” (RODRIGUES, 2004, p.424).

Para Fabbri (1982) o conceito de gênero também ocorre em um contexto que possa abranger diferentes dimensões ou esferas da atividade humana:

A musical genre is a set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules. The notion of set, both for a genre and for its defining apparatus, means that we can speak of sub-sets like sub-genres, and of all the operations foreseen by the theory of sets: in particular a certain musical event may be situated in the intersection of two or more genres, and therefore belong to each of these at the same time (FABBRI, 1982, p.1).

Assim, esse conjunto de eventos “reais ou possíveis” pode ser entendido como enunciados, tanto por sua capacidade de comunicação discursiva, como por sua ocorrência em uma dimensão social.

Na tentativa de delimitar melhor os enunciados e as regras que a sociedade usa para definir os gêneros, Fabbri (1982) propôs um modelo de estabelecimento de regras dentro de diferentes dimensões, tais como jurídicas, comportamentais, semióticas, ideológicas, econômicas e técnicas. Embora o modelo proposto por Fabbri (1982) possua características estáticas, que

propiciam a criação de fronteiras em um contexto de dinamismo e transformação (FRITH², 1988, p.93 *apud* RIBEIRO, 2007, p.25), sua capacidade de evidenciar a complexidade de interações onde os gêneros se estabelecem, contribui para uma compreensão mais abrangente na discussão sobre gêneros musicais.

Essas diferentes concepções, embora oriundas de áreas diversas como a linguística e a musicologia, se interligam a partir do momento que denotam a comunicação discursiva inserida em um contexto social mais amplo. Essa característica em comum permite o reconhecimento de uma estabilidade normativa, que favorece a distinção e o reconhecimento dos diferentes gêneros musicais.

Dialogando com diferentes concepções de gêneros e estilos musicais, a teoria das tópicas desenvolvida por Ratner (1980), e ampliada por Agawu (1991) e Hatten (1994, 2004), adquire seu pleno significado pela “posição de sua articulação no discurso musical” (PIEIDADE, 2007),

Por articular diretamente com o discurso musical, a teoria das tópicas envolve questões como expressividade e sentido, e ainda como observa Monelle (2006), existe em um contexto, que para sua plena aplicação e compreensão, necessita abarcar elementos narrativos permeados pela imaginação e fantasia, como também aspectos históricos concretos.

Na música o conceito de tópicas tem sido empregado principalmente como “símbolo cujos traços icônicos e indexicais são governados por convenção” (MONELLE³, 2000 p.17 *apud* PIEIDADE, 2012 p.5), possuindo, como observa Piedade (2012), estreita relação com a comunidade que se situa na base dessas ações afetivas.

Ratner (1980) se refere às tópicas como uma ferramenta analítica necessária para desvelar um “thesaurus of characteristic figures” (RATNER, 1980, p.9), ou seja, esclarecer as questões sobre as associações carregadas de sentidos literais presentes na música, no caso, do período clássico.

Pelo fato de as tópicas abarcarem essas características associativas ricas em elementos figurativos - esse “tesouro de figuras características” mencionado por Ratner (1980) -, Piedade (2012) aponta um caminho que cruza os conceitos de tópica e figura. Desse modo, ele sugere a retoricidade como uma perspectiva de alto interesse para uma melhor compreensão da música como um discurso que se constitui de enunciados musicais.

² FRITH, Simon. *Performing Rites*. Oxford: Oxford University Press, 1988.

³ MONELLE, Raymond. *The sense of music : semiotic essays*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

3.2 Retoricidade, isotopia e alotopia.

Para melhor entendimento sobre a retoricidade enquanto ferramenta capaz de despertar novas questões dentro do universo das tópicas, é importante primeiro estabelecer suas diferenças em relação à disciplina clássica conhecida como retórica.

A retórica remete e encontra sua consolidação em Aristóteles, e durante séculos esteve presente no ocidente como ferramenta capaz de consolidar uma intenção comunicativa, ou ainda como “uma arte para seduzir a maioria com argumentos atraentes e falaciosos” (GINZBURG, 2002, p.18).

Piedade (2012) observa que a própria concepção sobre a retórica clássica, foi se transformando com o passar do tempo:

Desde Nietzsche, muitos pensadores vêm afirmando que não há independência entre discurso, intenção e sentido e que, portanto, a retórica não é um mero instrumento que eventualmente entra em ação nas ditas situações. Trata-se aqui na verdade de uma concepção de linguagem na qual a retórica é uma condição inerente do discurso, uma dimensão inevitável aliás de qualquer discurso (PIEIDADE, 2012, p.2).

Mosca (2005) ressalta o fato de que essas novas abordagens em relação à retórica permitiram a sua atuação em qualquer tipo de manifestação discursiva:

Pode-se afirmar que a Retórica já rompeu com os princípios de normatividade que imperaram sobre a arte de bem falar ou da eloquência e que a sua preocupação se volta para qualquer tipo de texto ou manifestação discursiva, uma vez que entende ser a argumentatividade a base de toda e qualquer manifestação discursivo-textual. Portanto, certas limitações que lhe eram atribuídas se esvaíram, ao mesmo tempo que a sua revitalização foi ocorrendo, na medida em que os próprios estudos do discurso se aprofundaram e em que as interseções entre disciplinas foram bem acolhidas como sinal dos novos tempos (MOSCA, 2005, p.6).

Essas novas dimensões se deram em grande parte a um movimento, surgido em meados do século XX, conhecido como “nova retórica”. De um lado uma corrente encabeçada por Perelman e Tyteca (1958), a partir da publicação do *Traité de l'argumentation: la nouvelle*

rhétorique, possibilitou a transição da “retórica ornamental para retórica instrumental” (DAYOUB, 2004, p.36) ou ainda “uma retórica centrada não na elocução mas na invenção” (REBOUL⁴, 1991, p.98 *apud* PIEDADE, 2012, p.3).

Outra corrente, paralela a essa, encabeçada pelo chamado Grupo μ , composto por um conjunto de pesquisadores Belgas, “desenvolve uma nova retórica geral onde se destaca uma elaboração forte do conceito de figura” (PIEADADE, 2012, p.3). Para Dayoub (2004) toda figura é um “condensado de argumento” (DAYOUB, 2004, p.54), pois de outro modo a figura poderia ser compreendida apenas como simples ornamento. Para Reboul (2004) “a figura de retórica é funcional” (REBOUL, 2004, p.112), ou seja, ela pode adquirir uma função meramente ornamentativa, ou desempenhar uma função argumentativa e se transformar por fim em uma figura de retórica propriamente dita.

Piedade (2012) ressalta o fato de que essas novas teorias, situam a argumentação no nível mais profundo da linguagem, - e não apenas como uma das muitas possibilidades de um discurso, como algo que possa ser colocado em prática, ou simplesmente ser ignorado.

Essas novas teorias de argumentação possuem potencial para ampliar os horizontes da análise musical, como já demonstrou Bartoli (2005) ao utilizar o referencial teórico proporcionado pelo Grupo μ , na análise do quarteto de cordas op. 33 n. 2 de Joseph Haydn. Entretanto é a partir de Piedade (2012) que surge o cruzamento dos conceitos entre figura e tópicos.

Para melhor compreensão da inserção do conceito de figura oriunda da nova retórica, dentro do universo das tópicos, como proposto por Piedade (2012), é importante adentrar nas questões conceituais sobre isotopia e alotopia.

O conceito de isotopia foi amplamente utilizado pelo Grupo μ . Nogueira (2007) observa que “a isotopia é responsável pela unicidade de significação de um texto e pela homogeneidade dos significados” (NOGUEIRA, 2007, p.3). Para Greimas e Courtés (1987), a isotopia “constitui um crivo de leitura que torna homogênea a superfície do texto, uma vez que permite elidir ambiguidades” (GREIMAS; COURTÉS, 1987, p.247).

Piedade (2012) também atenta para o fato da isotopia não dar margem a ambiguidades:

Isotopia é uma cadeia semântica marcada por um sistema de

⁴ REBOUL, Olivier. Introduction à la Rhétorique, Paris, PUF, 1991.

redundâncias, um conjunto redundante de categorias semânticas que torna possível a leitura narrativa. Não pode haver ambiguidades na isotopia, que é o processo semântico no qual o contexto se cria, no qual os elementos se sucedem em dependência do elemento anterior. É na isotopia que um elemento projeta uma certa expectativa à frente de si, a qual pode ser preenchida ou desapontada (PIEDADE, 2012, p.5)

As tópicas existem dentro das cadeias isotópicas, “as tópicas são, portanto, os sedimentos da isotopia, elas são seus elementos formadores, e a isotopia é o campo das tópicas” (PIEDADE, 2012, p.6). Já a alotopia rompe com a cadeia isotópica a partir do momento que acrescenta um novo elemento surpresa que escapa do que é esperado e desse modo pode ser comparado ao conceito de figura do modo como é empregado pelo Grupo μ :

O elemento alotópico é aquele que provoca o distanciamento perceptivo da isotopia: a figura é exatamente isso para o Grupo μ . Desta forma, nesta concepção, figura é algo completamente diferente de lugar, ou seja, de tópica, e portanto seria incorreto dizer que tópicas são figuras (PIEDADE, 2012, p.6).

Neste sentido, o processo do toque de Midas desempenhado pelo músico de Choro ocorre, portanto, dentro das cadeias isotópicas. Uma vez que os elementos alotópicos poderiam causar estranheza dentro do processo, esses são postos de lado em prol de uma abordagem interpretativa que possa abarcar tudo o que é mais facilmente reconhecível e estável no gênero, a fim de tornar fácil o reconhecimento dos elementos oriundos do Choro em contato com outras musicalidades.

Essas cadeias isotópicas que hoje podem ser reconhecidas na interpretação típica dos Chorões se desenvolveram durante décadas, e seus primeiros elementos podem ser reconhecidos desde a segunda metade do século XIX, quando o Choro ainda iniciava seu processo de formação na música brasileira.

A teoria das tópicas aplicada à música brasileira, com o intuito de ampliar a compreensão do Choro deve, portanto, buscar a origem desses elementos que hoje podem ser considerados como pertencentes ao cânone interpretativo do gênero.

3.3 Tópicas na música brasileira.

O emprego da teoria das tópicas na música popular brasileira ainda é recente, Piedade (2007, 2011, 2012) despontando hoje como o principal expoente dentro das pesquisas sobre o assunto. Segundo este, e devido à própria complexidade dos processos históricos que envolveram o surgimento das musicalidades brasileiras, “muito mais que meros clichês ou maneirismos, as tópicas aparecem neste repertório de forma saliente, em outros momentos parecem agir em camadas mais sutis” (PIEADADE, 2012, p.1).

Piedade (2007) observa que podemos falar em tópicas *sulinas*, *nordestinos* ou *caipiras*, que evocam, respectivamente, musicalidades brasileiras em contato com gêneros oriundos de outros países sul-americanos; padrões gerados pelo modo mixolídio que evocam o agreste, e por fim, o mundo rural do sudoeste e do centro do Brasil.

Embora essas tópicas possam contribuir para melhor compreensão da diversidade existente na manifestação da musicalidade brasileira, convém aqui mencionar e nos ater a duas outras tópicas sugeridas por Piedade (2007, 2011) que ajudam a elucidar o processo do toque de Midas e permite reconhecer alguns elementos que viriam a se tornar parte das cadeias isotópicas pertinentes ao universo do Choro: a tópica *brejeiro* e a tópica *época de ouro*.

A tópica *brejeiro* nos direciona diretamente ao Choro (a própria escolha do título remete a um dos mais famosos choros de Ernesto Nazareth) e evoca o universo povoado pela figura do malandro, onde prevalece a esperteza e a ginga. A atribuição dessas características em relação ao músico de Choro já é bastante generalizada, Scheffer (2011) observando algumas questões pertinentes a esse assunto:

The notions of malícia and its counterpart malandragem cannot be overlooked when discussing the relationship of the instruments in a Choro ensemble. Malícia is a *vita* yet a mysterious stylistic trait that can be described as an attitude of spirited competition. In a performance environment soloists will attempt to outwit the others musicians and will take great enjoyment in throwing off their accompanist with sudden shifts in harmony or rhythmic phrasing (SCHEFFER, 2011, p.16).

A tópica *brejeiro*, como proposta por Piedade, ocorre no contexto do final do século XIX e começo do século XX, onde o flautista aparece como principal expoente dessa manifestação na música, e exhibe audácia, virtuosismo e propensão aos desafios. Muitas das composições do

período abarcam elementos constituidores dessa tópica, que viriam a permanecer estáveis na construção do Choro, durante as décadas seguintes e até os dias atuais.

De acordo com Monelle (2006): “topics may control the extension of a musical composition, since forms are also topics” (MONELLE, 2006, p.9), e no caso da tópica *brejeiro*, essa dimensão se torna nítida pelas evocações de motivos melódicos recorrentes - que remetem à ginga e ao balanço do malandro, tais como o uso do arpejo sucessivo de acordes maiores ou acordes com sétima, como presentes no “Não me toques” de Zequinha de Abreu:



Figura 1: Não me toques, Zequinha de Abreu.

Ou ainda no “Bem-te-vi atrevido” de Lina Pesci:



Figura 2: Bem-te-vi atrevido, Lina Pesci.

Essas manifestações do espírito brejeiro podem ocorrer ainda de modo mais particular e sutil, como presente no Choro “André de sapato novo” de André Corrêa, em que a utilização recorrente da fermata (algo pouco usual dentro do universo do Choro), propicia a inserção de paródias e deslocamentos rítmicos:



Figura 3: André de sapato novo, André Corrêa.

A tópica *época de ouro*, em contrapartida, remete a um contexto musical mais brando e

saudoso, onde “imperava a nostalgia de um tempo de simplicidade e lirismo, de ruralidade e frescura” (PIEDADE, 2007, p.5). Os elementos que constituem essa tónica possuem estreita ligação com a valsa, seresta e a modinha, e com a subsequente ornamentação presente nessas manifestações musicais, tais como floreios, mordentes, glissandos, grupetos e aproximações cromáticas.

Esses efeitos ornamentais permanecem como parte integrante da constituição melódica do Choro, no entanto, as aproximações cromáticas merecem destaque por terem aberto caminho para a linguagem contrapontística presente nas linhas do violão de 7 cordas, e por sua utilização como elemento composicional recorrente presente nas anacruses de diversos Choros.

Bastos (2008) ressalta que as aproximações cromáticas “acontecem alcançando notas que, em geral, fazem parte do acorde e são tocadas em tempo forte”, (BASTOS, 2008, p.39), convindo acrescentar que essas terminações produzem um efeito dolente, que evoca diretamente o espírito simples e lírico da tónica *época de ouro*, principalmente por ocorrer *a capela* e, portanto, ao anteceder a inserção dos outros instrumentos na execução.

“Chorinho Antigo” de Waldir Azevedo é um exemplo particularmente ilustrativo, na medida em que a própria escolha do título já busca remeter a esse tempo de simplicidade:



Figura 4: Chorinho antigo, Waldir Azevedo

O processo do toque de Midas, por ocorrer dentro de cadeias isotópicas formadas por diferentes tónicas, evoca diversos dos elementos abordados nas tónicas *brejeiro* e *época de ouro*. No entanto, a contribuição de Jacob do Bandolim para a interpretação e composição dos Choros, adicionou elementos que dialogam de tal maneira com as manifestações chorísticas mais antigas, discutidas no presente capítulo, que convém propor o estabelecimento de uma nova tónica que possa abarcar essa nova dimensão estilística.

3.4 Tónica *suingue*.

A violonista e pesquisadora Márcia Taborda (2008) atenta para um fato bastante curioso: quando se pensa em jazz, logo relacionamos o gênero a diversos estilos como *bebop*, *cool*, *free*, *ou swing*; no entanto, quando se fala em Choro, essas divergências estilísticas não são tão bem delineadas.

Ouvindo as gravações mais antigas de Pixinguinha e, estabelecendo comparações com Jacob do Bandolim, em gravações que ocorreram vários anos depois, é notável a diferença entre os estilos interpretativos. No entanto, essas divergências não romperam paradigmas do gênero.

Podemos atribuir a Jacob do Bandolim a inauguração de um novo estilo de tocar, algo que veio a inaugurar uma “escola brasileira de bandolim” (MOURA, 2011). Embora os elementos isotópicos pertencentes às tópicas *brejeiro* e *época de ouro*, tais como a improvisação horizontal, a acentuação da síncope como o elemento rítmico mais importante, e a ornamentação como papel de destaque no desenho melódico estejam presentes nesse novo estilo interpretativo, novos elementos foram adicionados.

Esses novos elementos, contudo, possuem ligação com musicalidades estrangeiras como o Blues e o Jazz e estão, portanto, diretamente relacionados às décadas de 1940 e 1950, onde não impera mais a nostalgia e a simplicidade presentes na tópica *época de ouro*; e onde a ginga e a malandragem presentes na tópica *brejeiro* já não estão inseridas em um contexto onde “o malandro claramente aparece como típico representante de uma cidade e de uma nação que se orgulham de seu caráter mestiço” (GOMES, 1999, p.4), mas sim, como observam Vasconcellos e Susuki (2007), em um período onde a malandragem era reprimida sob o pretexto de causar subversão social.

Apesar dessas mudanças em relação à significação da figura do malandro para a identidade nacional, o Choro ainda mantém sua característica rítmica escorregadia, maleável e brincalhona, derivada da ginga e do virtuosismo, porém, o contexto se transformou de tal maneira que muitos dos novos elementos estilísticos constituidores dessa tópica *suingue*, surgem como provocações ou alusões a musicalidades estrangeiras.

No Choro “Remeleixo” de Jacob do Bandolim, o deslocamento entre as notas Fa e Mi no penúltimo compasso da coda, são acompanhados por uma convenção rítmica e um efeito causado pelos acordes com sexta da harmonia, que criam uma ambientação típica do Blues:



Figura 5: Remeleixo (Coda), Jacob do Bandolim.

Nessa mesma composição, o improviso executado pelo violonista Fernando Ribeiro na gravação original, presente no disco *Primas e bordões* (RCA Victor, 1962), já se inicia com uma variação cromática da escala de blues com a característica *blue note* na nota dó# do compasso 26:



Figura 6: Remeleixo (improviso), Fernando Ribeiro.

A presença da *blue note* também surge em outro conhecido Choro de Jacob do Bandolim, o “Assanhado”, na nota Lab ao final do compasso 6:



Figura 7: Assanhado, Jacob do Bandolim.

Esse processo, aqui evidenciado pela tópica *suingue*, de reafirmar a ginga da música brasileira por sua capacidade de assimilar elementos da musicalidade estrangeira, e transformá-los sem perder de vista outros elementos típicos das cadeias isotópicas de outras tópicas brasileiras, tais como o ritmo sincopado, também veio a se manifestar na ornamentação.

Machado (2004) observa a adição de dois efeitos ornamentativos no repertório típico do Choro, que hoje são amplamente utilizados para remeter a uma interpretação gingada e balançada, mas que não se manifestavam no repertório chorístico do final do século XIX e começo do século XX, quando a tópica *brejeiro* começava a se formar, trazendo todo um

repertório de elementos interpretativos que viriam a se tornar cadeias isotópicas dentro do Choro.

O primeiro desses novos ornamentos é o chamado “efeito da corda solta”, definido por Machado (2008) do seguinte modo: “é o efeito conseguido quando se dá uma palhetada rápida na corda solta, entre duas notas presas na mesma corda” (MACHADO, 2004, p.79).

Esse mesmo efeito ornamentativo é amplamente utilizado no Jazz e no Blues, porém sua manifestação não está restrita apenas a instrumentos de cordas, como observa Davis (2012) em sua definição da chamada *ghost note*: “a stylistic interpretation in jazz where a note is implied through various techniques rather than physically sounded” (DAVIS, 2012, p.130).

Esse efeito ornamentativo se manifesta de modo bastante livre e frequente, como podemos observar na composição “Doce de coco” de Jacob do bandolim, primeiramente em sua versão original:



Figura 8: Doce de coco (original), Jacob do Bandolim.

E com a adição do efeito de corda solta ou *ghost note*, entre as notas Mi e Fa# do compasso de número 8:



Figura 9: Doce de coco (c/efeito), Jacob do Bandolim.

Outro efeito de ornamentação que viria a ser consagrado dentro do Choro, e que está presente no contexto de formação da tópica *suingue*, é também parte integrante do estilo interpretativo dentro de outras musicalidades estrangeiras. Referimos ao “efeito de segunda menor”, que ocorre quando a nota real é tocada simultaneamente a outra nota, correspondente a um intervalo de segunda menor descendente, comumente observado na interpretação Jazzística, e facilmente percebido pelo deslocamento do dedo da tecla preta para a tecla branca do piano (nota real).

No universo do Choro, esse efeito tem uma ligação bastante idiomática com instrumentos de corda como o cavaquinho e bandolim, e assim como o efeito da corda solta, é utilizado com bastante liberdade, como podemos observar na composição “Teu beijo” de Mário Alves, logo na primeira nota do compasso 1, e novamente na última nota do compasso 2:



Figura 10: Teu beijo, Mário Alves.

Convém mencionar que Cazes (1988), observa a manifestação do efeito de segunda em outro gênero da música popular brasileira: “é um efeito muito usado principalmente no acompanhamento do samba” (CAZES, 1988, p.50).

Embora a tópica *suingue* se manifeste principalmente como um diálogo em relação as “transformações musicais presentes, inicialmente, no choro” (PIEDADE, 2007, p.4) encontradas na tópica *brejeiro*, ou seja, possuem estrita ligação com a ginga, o improviso e a espontaneidade, podemos observar que os elementos oriundos da tópica *época de ouro*, não encontraram dentro do Choro, novas aproximações estilísticas que lhe fizessem oposição.

Podemos destacar, que toda característica dolente e sentimental advinda das modinhas, valsas e serestas que integram a tópica *época de ouro*, foram na verdade exacerbadas no mesmo período de surgimento da tópica *suingue*.

Houve um desenvolvimento considerável das linhas melódicas executadas pelo violão de 7 cordas, com o intuito de denotar a introspecção dos Choros mais lentos, como no Choro “Carícia” de Jacob do Bandolim, onde a mesma linha de baixo composta por 14 notas, ocorre em três compassos diferentes (3,4 e 5):



Figura 11: Carícia, Jacob do Bandolim.

No que tange a rica e expressiva ornamentação que contribui para a caracterização da tópica *época de ouro*, o que ocorreu foi também um exacerbamento, como podemos observar na gravação de *Vibrações*, composição de Jacob do Bandolim, interpretada por Evandro do Bandolim no disco *Evandro do Bandolim* lançado pela Chantecler (1961). Nesse registro, ocorre grande quantidade de efeitos ornamentativos, e logo nos primeiros cinco compassos observamos a presença do vibrato, mordente simples, mordente duplo e mordente triplo:



Figura 12: Vibrações (início), Jacob do Bandolim.

No compasso 11 ainda podemos observar a incidência do trinado, ornamento pouco usual no repertório chorístico:



Figura 13: Vibrações (compassos 10, 11 e 12), Jacob do Bandolim.

Embora o Choro tenha dialogado com musicalidades estrangeiras durante sua trajetória, muitos dos elementos básicos que são esperados dentro do gênero - essas cadeias isotópicas que constituem diferentes tópicos onde o Choro se manifesta, podem ser realçados e reafirmados com o passar das gerações. Podemos supor que essa é uma das razões primordiais da estabilidade atingida pelo Choro dentro da música popular brasileira, estabilidade que possivelmente não foi atingida por nenhuma outra manifestação musical do nosso país.

O toque de Midas pôde ocorrer principalmente devido a essa estabilidade proporcionada pela preservação dos elementos isotópicos mais antigos do gênero, que permanecem mesmo

quando o Choro mantém contato com outras musicalidades.

3.5 O toque de Midas e a fricção de musicalidades.

A característica peculiar que o Choro possui de manter essa estabilidade normativa após mais de um século, certamente guarda relação com todos os elementos interpretativos abordados previamente. Cabe aqui mencionar que essa particularidade do gênero, de possuir um repertório interpretativo tão característico e perene, permite que o Choro transite entre as concepções de gênero e estilo.

Valente (2012) traça algumas observações a respeito dessa questão:

Na época do seu nascimento, o choro ainda não revela traços plenamente diferenciadores que o definam enquanto gênero musical. Vários estudos sugerem que inicialmente o choro era mais um estilo interpretativo, quer dizer, um jeito de se tocar, que com o passar do tempo se consolidou como um gênero musical. As composições tocadas pelos músicos de choro nesta época eram, em sua maioria, importadas da Europa, como polcas, schottisches, valsas, serenatas (VELENTE, 2012, p.693).

É difícil discernir qual evento tornou possível a transição do Choro de estilo interpretativo para gênero, Valente (2012) considerando a instrumentação como um dos seus fatores mais importantes. Em sua concepção, o idiomatismo dos instrumentos musicais típicos do Choro, aprofundou a complexidade das melodias e permitiu o surgimento de uma divisão de funções estilísticas muito bem delineadas dentro do universo do conjunto regional. O violão de 7 cordas, em particular, teve especial destaque nesse momento de transição, por apresentar uma concepção estilística única e que viria a se tornar um dos principais pontos de referência do Choro.

Cabe aqui ressaltar, que embora o Choro hoje seja largamente aceito como gênero musical, seu peculiar estilo interpretativo demonstra grande potencial de transitar entre diferentes musicalidades.

Piedade (2005) observa que o Jazz, por suas características multiculturais e internacionais, também possui uma estabilidade peculiar, que permite o estabelecimento de um processo chamado de “paradigma bebop”, que pode ser definido como:

“Uma mesma musicalidade jazzística que torna possível o diálogo entre um trompetista sueco, um pianista tailandês e seu público, numa jam session em Caracas; enfim, algo como uma língua comum” (PIEDADE, 2005, p.200).

Embora o Choro não compartilhe dessa característica cosmopolita, o estilo chorístico de interpretação permite não apenas o desenvolvimento de uma língua própria (como o Jazz) mas o processo de apropriação de outras musicalidades.

Convém aqui mencionar o conceito de musicalidades de acordo com Piedade (2005):

“Musicalidade seria, assim, um conjunto de elementos musicais e simbólicos, profundamente imbricados, que dirige tanto a atuação quanto a audição musical de uma comunidade de pessoas” (PIEDADE, 2005, p.199).

Esse processo, estabelecido pelo que aqui denomino como toque de Midas, onde os elementos interpretativos atuam dentro daquilo que é facilmente reconhecível e previsível em justaposição a uma musicalidade completamente distinta, é chamado por Piedade (2005) de “fricção de musicalidades”.

A fricção de musicalidades pressupõe uma situação em que diferentes musicalidades estabelecem um diálogo, mas não se misturam, “as fronteiras musical-simbólicas não são atravessadas, mas são objetos de uma manipulação que reafirma as diferenças” (PIEDADE, 2005, p.200).

No caso do toque de Midas, podemos observar claramente esse processo de manipulação, que ocorre por meio da previsibilidade inerente aos elementos isotópicos presentes na construção do discurso interpretativo do Choro, no entanto, a reafirmação das diferenças não ocorre de modo tão bem delineado.

O toque de Midas não se propõe apenas a atuar nas proximidades dessas fronteiras musical-simbólicas, mas de atravessá-las e estabelecer um processo de assimilação. A relação dialética que pode existir nessas fricções, onde dentro de determinada musicalidade pode existir uma ânsia em absorver, mas tomando o cuidado de não abrir mão daquilo que lhe é mais característico, de suas raízes mais profundas, fato tão comum em algumas manifestações da música instrumental brasileira quando em contato com o Jazz (PIEDADE, 2005, p.200), não

cabe ao toque de Midas.

Por atuar majoritariamente dentro dessas raízes profundas, o processo de fricção estabelecido pelo toque de Midas não pressupõe essa ânsia em absorver com o intuito de agregar elementos transformadores para dentro do Choro, mas sim de transformar em Choro o material absorvido.

Isso talvez só seja possível pela estabilidade alcançada pelo gênero, mesmo após mais de um século de fricções, que se por um lado, contribuíram para que o Choro expandisse sua diversidade interpretativa, nunca proporcionou um distanciamento de suas características primordiais.

O toque de Midas, portanto, pode ser compreendido como um processo de fricção que denota uma resistência acima do comum aos elementos musicais externos, e desse modo estabelece uma relação com o material apreendido que pode chegar às vias de configurar a paródia, de brincar com outras musicalidades.

Essa paródia pode ser observada na própria capa de discos onde ocorre o processo do toque de Midas, tais como o *Clássicos em Choro*, onde os músicos do regional são vistos travestidos com a indumentária típica do século XVIII, portando instrumentos tradicionais do Choro, ou nos *Beatles em Choro*, em que os integrantes do famoso quarteto inglês são representados em desenhos, também executando instrumentos pertencentes à formação do conjunto regional.

Essas brincadeiras deixam clara a intenção primordial do toque de Midas, em fazer uma imposição de um material musical, de afirmar a própria subjetividade do discurso interpretativo do Choro em detrimento de outro, pois as referências mais reconhecíveis da musicalidade a ser apreendida, são inseridas em um processo de conversão, onde guitarras se transformam em cavaquinhos, violinos se transformam em bandolins, violoncelos se transformam em violões de 7 cordas, etc.

Embora o Choro seja perfeitamente capaz de assimilar os materiais musicais de outras musicalidades, como demonstra a tópica *suingue*, os elementos principais que configuram a interpretação tradicional do gênero, ainda remetem com clareza ao final ao século XIX e início do século XX. Possivelmente essa referência tão longínqua, seja o elo que permite a existência do toque de Midas como um processo de fricção onde existe pouca ou quase nenhuma interiorização dos materiais musicais de outras musicalidades, onde ocorre a afirmação da

estabilidade do discurso interpretativo dos Chorões.

Conclusão

A década de 1950 teria supostamente marcado o fim do Choro como um dos gêneros que fazem parte do convívio diário do brasileiro pelo distanciamento provocado pela influência no Brasil de linguagens do jazz estadunidense. Mas, mesmo hoje, na segunda década do século XXI, o Choro ainda não terá reavido seu espaço nos grandes veículos de comunicação em massa, mas resiste em diversos lugares do Brasil por meio de iniciativas independentes, provenientes de pequenos núcleos de pessoas entusiasmadas e verdadeiramente dedicadas.

No entanto, embora essa realidade seja verdadeira para a maioria das capitais, um panorama de proporções maiores já começa a se delinear em algumas destas. No Rio de Janeiro, berço do gênero, a década passada marcou a estreia do primeiro curso superior de bandolim do país, presente na Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, algo impensado para as gerações da época de ouro do rádio. O ano de 2012 também marca o lançamento em partituras da obra completa de Jacob do Bandolim, outra iniciativa carioca, oriunda do Instituto Jacob do Bandolim, fruto de anos de trabalho e pesquisa.

Brasília desponta como outro centro de referência, a Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello abriga centenas de alunos em um prédio recém-inaugurado, que oferece salas de estudo individuais e salas coletivas devidamente equipadas com o único intuito de ensinar Choro e, desse modo, contribuir na preservação e na expansão do gênero.

Outras capitais, como São Paulo, Curitiba e Belo Horizonte, também já demonstram uma cena musical voltada ao Choro bastante rica, com presença de festivais, apresentações, rodas de Choro que ganham renome nacional e uma relevante produção de discos voltada ao repertório chorístico, ainda que de forma independente e sem contar com o apoio das grandes gravadoras, dos grandes estúdios, ou das rádios mais ouvidas.

Pela natureza intrínseca de mutação e movimento existente dentro dos gêneros musicais, é possível que as próprias características interpretativas dos chorões, tomem rumos inversos dos que foram tomados até hoje. É possível que as mudanças na forma de improvisar e na instrumentação possam descaracterizar aquilo que era de tão fácil reconhecimento, quando então outras regras se sobressairão, ou novas serão estabelecidas. Esse é o caminho natural do desenvolvimento dos gêneros musicais e a era da informação acelera ainda mais o processo, tornando menos discernível o que parecia absoluto, criando ainda uma demanda por um material

de pesquisa reflexivo capaz de acompanhar o rápido desenvolvimento dos acontecimentos.

A incidência de material técnico relacionado ao Choro já é muito maior do que há cerca de dez anos atrás, hoje já se encontra álbuns de partituras de diversos compositores, livros de arranjos com enfoque no gênero e métodos de estudo para improvisação, que embora ainda não estejam nem perto de constituir um material realmente satisfatório, já demonstram uma tendência em preencher essas lacunas. As publicações acadêmicas que possuem o potencial de tecer as considerações reflexivas, que são de extrema importância para entendimento do gênero, precisam seguir o mesmo passo.

O processo do toque de Midas demonstra algumas das características mais ricas e peculiares pertencentes ao universo do Choro, tais como a sua estabilidade depois de mais de um século de mudanças, e também a sua capacidade de transitar entre diferentes musicalidades sem abrir mão dos gestos musicais mais profundos de sua constituição.

A teoria das tópicas, aliada ao conceito de figura oriundo da nova retórica, como proposto por Piedade, permite observar esses processos sob uma ótica nova, onde o toque de Midas não desponta apenas como um movimento unilateral de fricção de musicalidades, mas como uma manifestação musical marcada pela constante transição entre a estabilidade normativa característica dos gêneros musicais, aliada ao dinamismo próprio das manifestações estilísticas, que permitem a quebra e a criação de novos paradigmas.

A teoria das tópicas aplicada ao Choro, também permite uma visão mais abrangente dos processos históricos que vieram a delimitar os elementos mais característicos do gênero, pois abre espaço para uma interpretação analítica das cadeias isotópicas com um viés mais amplo, onde é estabelecido um roteiro paralelo e não menos importante daquele oferecido pela análise tradicional.

Esse roteiro paralelo ocorre nas dimensões sociais do processo de formação do Choro, e desse modo é capaz de evidenciar processos de afirmação da identidade brasileira por meio de significações e ressignificações, processos esses que estão sempre atrelados às próprias modificações formais que possam ocorrer no gênero.

A melhor compreensão dessas dimensões vai facilitar a abertura de novas possibilidades de estudo e pesquisa no meio do Choro, vai permitir um entendimento de questões que não parecem ter resposta e levantar novos questionamentos sobre o que parecia estar solucionado. A constituição de um gênero musical como o Choro é complexa, e necessita de um esforço mais

centralizado e específico para abarcar todos os pormenores que a permeia.

Referências Bibliográficas.

AGAWU, V. Kofi. *Playing with signs: a semiotic interpretation of classic music*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

ALMADA, Carlos. *A Estrutura do Choro*. Rio de Janeiro: Da Fonseca, 2006.

ALMEIDA, Alexandre Zamith. *Verde e amarelo em preto e branco: as impressões do Choro no piano brasileiro*. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP: 1999.

ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*, 9 ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

AZEVEDO, Lia Calabre De. *No Tempo do Rádio: Radiodifusão e cotidiano no Brasil 1923-1960*. Tese de doutorado, Universidade Federal Fluminense – UFF. 2002.

BAILEY, Derek, *Improvisation, its nature and practice in music*. England, Ashbourne: Da Capo Press, 1993.

BAKTHIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BARRETO, Almir C. *O Estilo Interpretativo de Jacob do Bandolim*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, 2006, 142 pp.

BASTOS, Marina Beraldo. *Tópicos na música popular brasileira: uma análise semiótica do choro e da música instrumental*. Monografia de Conclusão de Curso de Graduação. Florianópolis: Udesc, 2008.

BARTOLI, Jean-Pierre. Le refrain final du Quatuor op. 33 no 2 de Joseph Haydn : une analyse rhétorique à partir du modèle du Groupe μ . *Musurgia* XII/1_2, 2005.

BESSA, Virginia de Almeida, À escuta da cidade: Pixinguinha e a paisagem sonora carioca da Primeira República. *RITA*, nº1: Dezembro 2008, (en ligne), Mis en ligne le 10 novembre 2008.

BORGES, Luís Fabiano Farias. *Trajatória estilística do Choro: O idiomatismo do violão de sete cordas, da consolidação a Raphael Rabello*. Dissertação de mestrado, Universidade de Brasília- UnB, 2008.

BRAGA, José M.R.C. *A Arte do Choro e a Alma Barroca. O Caso de Abel Ferreira*. Dissertação de Mestrado, Conservatório Brasileiro de Música, 1998, 181 pp.

BRAGA, Luiz Otávio. *O Conjunto Época de Ouro*. Músicos do Brasil: uma Enciclopédia, 2009. disponível em: <http://www.musicosdobrasil.com.br/ensaio.jsf>, acesso em 21/03/2012.

CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha, Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Editora Lumiar, 1997.

- CAZES, Henrique. *Escola moderna do cavaquinho*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1988.
- _____. *Choro: do Quintal ao Municipal*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.
- COSTA, Haroldo. *Ernesto Nazareth – Pianeiro do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Novas Direções Comunicação, 2005. 204p.
- COSTA, P. G.; MAGALHAES-CASTRO, B. Elementos extra-musicais na obra de K-ximbinho: Questões sobre iconografia musical em suas capas de disco entre 1950 e 1960. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.124-137.
- DALAROSSA, Daniel. *Uma palavra sobre interpretação e improvisação*: In Ernesto Nazareth: clássicos do Choro brasileiro, vol. 1. São Paulo: Global Choro Music Corporation, 2008.
- DAVIS, John S. *Historical Dictionary of Jazz*. New York: Scarecrow Press, 2012.
- DAYOUB, Khazzoun Mirched. *A Ordem das Ideias*. São Paulo: Manole, 2004.
- DELNERI, Celso Tenório. *O violão de Garoto - A escrita e o estilo violonístico de Annibal Augusto Sardinha*. Dissertação de mestrado, Universidade de São Paulo – USP, 2009.
- DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: Uma História de Vida*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tentos/Record, 1999.
- DINIZ, Jaime C. *Nazareth – estudos analíticos*. Recife: Ed. Deca, 1963, 79pp.
- FABBRI, Franco. *A Theory of Musical Genres: Two Applications*. In: Popular Music Perspectives. David Horn e Philip Tagg eds, Gothenburg e Exeter, IASPM, p.52-81, 1982.
- FRANCESCHI, Humberto Moraes. *A Casa Edison e seu tempo*. Rio de Janeiro: Sarapuí, 2002.
- GINZBURG, Carlo. *Relações de força. História, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GOMES, Tiago de Melo. *Formas e sentidos da identidade nacional: o malandro na cultura de massas (1884-1929)*. *Rev. hist.* n.141 São Paulo dez. 1999.
- GREIMAS, A. J. & COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, 1987.
- GRUPO μ. *Retórica da poesia: leitura linear, leitura tabular*. São Paulo: Cultrix: EDUSP, 1980.
- HATTEN, Robert S. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness Correlation, and interpretation*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. 1994.
- _____. *Interpreting musical gestures, topics, and tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*.

- Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2004.
- ISENHOUR E GARCIA, 2005. *Choro - A Social history of a Brazilian Popular Music*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2005.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. 1.ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. p. 574.
- JANOTTI JR, Jeder Silveira. *Autenticidade e gêneros musicais: valor e distinção como formas de compreensão das culturas auditivas dos universos juvenis. ponto-e-vírgula*, 4: 330-343, 2008.
- KERNFELD, Barry. *Improvisation*. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2002.
- KORMAN, Clifford. *A Importância da Improvisação na História do Choro*. In: Anais do V Congresso Latino Americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular, Rio de Janeiro, 2004.
- LARA FILHO, Ivaldo Gadelha de. *O Choro dos Chorões de Brasília*. Brasília. Dissertação de mestrado. UNB 2009.
- LARA FILHO, I. G.; SILVA, G. T. da; FREIRE, R. D. *Análise do contexto da Roda de Choro com base no conceito de ordem musical de John Blacking*. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.148-161.
- MACHADO, Afonso. *Método do bandolim brasileiro*. Rio de Janeiro: Lumiar, 2004.
- MARCÍLIO, Carla C. *Chiquinha Gonzaga e o Maxixe*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. SP: 2009.
- MENEGUEL, Y.P & OLIVEIRA, O.de. *O rádio no brasil: do surgimento à década de 1940 e a primeira emissora de rádio em Guarapuava*. Disponível em: <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br> Acesso em 17/04/2012.
- MEYER, Leonard B. *Style and Music: Theory, History and Ideology*. Philadelphia:University of Philadelphia, 1989.
- _____. *Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.
- MILAZZO, Elaine. *Afastamentos Composicionais no Choro Torturado de Camargo Guarnieri*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, 2004.
- MONELLE, Raymond. *The Musical Topic*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.
- MOSCA, Lineide Salvador. *A atualidade da Retórica e seus estudos: encontros e desencontros*. Retórica. Actas do I Congresso Virtual do Departamento de Literaturas Românicas, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. 28 de Março a 1 de Abril de 2005.

- MOURA, Jorge Antônio Cardoso. *Tradição e inovação na prática do bandolim brasileiro*. Dissertação de mestrado, Universidade de Brasília-UnB, 2011.
- NEVES, José Maria. *Villa Lobos, O Choro e os Choros* São Paulo: Musicália S/A, cultura musical. 1977.
- NOGUEIRA, Fernanda Ferreira Marcondes. *Isotopia temática e figuratividade em Eis os amantes"e Introdução"de Augusto de Campos. Estudos Semióticos*, Número 3, São Paulo, 2007. Disponível em <www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>. Acesso em 07/10/2012.
- OLIVEIRA, Rodrigo E. *Flor-do-cerrado: O Clube do Choro de Brasília*. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Uberlândia, 2006, 111 pp.
- OLIVEIRA, Samuel de. *Heterogeneidades no Choro: um estudo etnomusicológico*. Rio de Janeiro: UFRJ 2003.
- PASCALL, Robert. *Style*. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed.Sadie, S., Tyrrell, J. New York: Oxford University Press Published, INC, 2001.
- PAZ, Ermelinda A. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1997.
- PERELMAN, Chaïm e OLBRECHTS-TYBECA, L. *La Nouvelle Rhétorique. Traité de l'Argumentation*. Paris: P.U.F., 1958.
- PIEIDADE, Acácio. *Jazz, música brasileira e fricção de musicalidades*. *Opus*, v.11, 2005, p.113-123.
- _____. *Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical*. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. XI, 2007.
- _____. *Perseguindo fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos*. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.23, 2011, p.103-112.
- _____. *Música e Retoricidade*. IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto. São Paulo: USP 2012.
- PIEIDADE, A. T. C.; REA, A. M.. *O choro no século XXI: atualizando a tradição*. In: III Jornada de Pesquisa do CEART / VIII Seminário de Iniciação Científica da UDESC, 2007, Florianópolis. Anais da III Jornada de Pesquisa do CEART / VIII Seminário de Iniciação Científica da UDESC - CD-ROM, 2007.
- PINTO, Alexandre Gonçalves: *O Choro*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978. (MPB reedições).
- RATNER, Leonard G. *Classic music: Expression, form, and style*. New York: Schirmer Books, 1980.

REBOUL, Olivier. *Introdução à retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RIBEIRO, Hugo Leonardo. *Dinâmica das identidades: Análise estilística e conceitual de três bandas de metal da cena rock underground de Aracaju*. Tese de doutorado. Universidade Federal da Bahia-UFBA, 2007, 196 pp.

RODRIGUES, Rosângela Hammes. *Análise de gênero do discurso na teoria bakhtiniana: algumas questões teóricas e metodológicas*. In: *Linguagem em (Dis)curso*. Tubarão, v. 4, n. 2, p. 415-440, jan./jun. 2004.

SÁ, Paulo H. L. *Receita de Choro ao Molho de Bandolim: Uma reflexão Acerca do Choro e sua Forma de Criação*. Dissertação de Mestrado, Conservatório Brasileiro de Música, 1999, 220 pp.

SAMSON, Jim. *Genre*. The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. Sadie, S., Tyrrell, J. New York: Oxford University Press Published, INC, 2001.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro: 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, UFRJ, 2001.

SARAIVA, Thiago Abreu. *Análise das características interpretativas de Altamiro Carrilho (1924) nos Choros: Carinhoso, Doce de Côco e Lamentos*. Anais do VII Fórum de Pesquisa Científica em Arte. Curitiba, Embap, pp. 222-230, 2011

SARMENTO, Luciano Cândido e. *Altamiro Carrilho: Flautista e mestre do Choro*. Dissertação de mestrado, Universidade federal da Bahia-UFBA, 2005.

SCHEFFER, Julian. *Roda de Choro a musical conversation*. Melbourne: University of Melbourne Press?, 2010.

SCHWARZ, Roberto. *Nacional por subtração*. In *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1987.

SILVA, Marília T. B. & FILHO Oliveira Arthur L. *Filho de Ogum Bexiguento*. Rio de Janeiro: Ed. Mec/Funarte, 1979, 209 p.

SIQUEIRA, Baptista. 1967. *Ernesto Nazareth na Música Brasileira: Ensaio Histórico-Científico*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 1967, 146 pp.

SWALES, J. *Genre analysis: English in Academic and Research Settings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

TABORDA, M. *O Choro, uma questão de estilo?* Música em contexto. Brasília, n. 1, 2008, p. 47-69.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um Tema em Debate*. São Paulo: Editora 34,

1997.

_____. *História social da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999. 365pp.

_____. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. São Paulo: Art Editora, 1991.

VALENTE, Paula Veneziano. *A improvisação no choro- História e reflexão*. *DAPesquisa*, v. 7, p. 272-283, 2010.

_____. *Horizontalidade e verticalidade: os modelos de improvisação de Pixinguinha e K-Ximbinho no choro brasileiro*. *Per musi* [online]. 2011, n.23, pp. 162-169. ISSN 1517-7599.

_____. *Choro - Gênero e Estilo - Conceitos e Reflexões*. João Pessoa: Anais do XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2012. Pp. 619-698.

VASCONCELLOS, Gilberto; SUZUKI, Matinas. *A malandragem e a formação da música popular brasileira*. In: FAUSTO, Boris (dir.). *História Geral da Civilização Brasileira: O Brasil Republicano*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007 (pp. 501- 523).

VELLOSO, Rafael H.S. & ARAÚJO, Samuel. *Os improvisadores de saxofone na formação da linguagem do Choro*. Rio de Janeiro: Seminários de musicologia I, UFRJ, 2004.

VERZONI, Marcelo O. *Os Primórdios do Choro no Rio de Janeiro*. Tese de Doutorado, Universidade do Rio de Janeiro – UNIRIO, 2000, 136 pp.

_____. *Chiquinha Gonzaga e Ernesto Nazareth: duas mentalidades e dois percursos*. *Revista brasileira de música*, Rio de Janeiro, v. 24, n.1, p. 155-169, 2011.

ZAGURY, Sheila. “Neochoro” *Os novos grupos de choro e suas re-leituras dos grandes clássicos do estilo*. Anais do XV Congresso Nacional da ANPPOM. Rio de Janeiro: 2005.