

Fonogramas, *performance* e musicologia no universo do choro

FELIPE PESSOA*

RICARDO DOURADO FREIRE**

RESUMO: *A música urbana do século XX tornou-se mais popular a partir da divulgação realizada por meio das tecnologias de difusão, sendo que o rádio e o disco podem ser considerados importantes meios de transmissão das performances musicais. A tecnologia de gravação permitiu a fixação das realizações musicais por meio de fonogramas que então se tornam paradigmas para a recepção e aprendizagem de novos estilos musicais. As transformações na tecnologia de captação e registro dos fonogramas auxiliaram a definir a própria percepção dos objetos sonoros. O que foi gravado, no início das gravações mecânicas, tornou-se referência principal para os músicos de outras cidades e estados, que passam a tocar a partir da imitação das performances gravadas e não somente por meio de partituras ou performances ao vivo. No caso do choro, todo a construção dos acompanhamentos realizados pelos violões, cavaquinho e pandeiro sofreram influências tanto dos fonogramas quanto do rádio. A tecnologia de captação elétrica, que permitiu o registro e a transmissão dos programas musicais, aconteceu quando cantores e solistas instrumentais se apresentavam acompanhados pelos conjuntos regionais. A gravação estereofônica, desenvolvida a partir da década de 1950, possibilitou que instrumentos fossem gravados de maneira separada, e em várias tomadas, o que permitiu um maior grau de precisão e clareza musicais. A relação dialógica entre estilo de performance e tecnologia oferece subsídios para a musicologia abordar o desenvolvimento do Choro a partir das alterações que acontecem no contexto, permitindo a compreensão da relação entre artista e o meio no qual ele está inserido.*

PALAVRAS-CHAVE: *musicologia, música brasileira, Choro, Performance, fonogramas*

Recordings, performance and musicology in the universe of *Choro*

ABSTRACT: *The urban music of Brazil became popular through the use of media and recordings, and the radio and the disc can be thought as important means of transmission of musical performances. The recording technology allowed the settlement of musical productions through recordings that became paradigms for reception and learning new musical styles. The changes in recording technologies helped to define the very perception of*

* **Felipe Pessoa** possui Mestrado em Música pela Universidade de Brasília (2012) e é professor da Escola de Música de Brasília. **E-mail:** felipe7cordas@gmail.com

** **Ricardo Dourado Freire** possui Licenciatura em Música pela Universidade de Brasília (1992), Bacharelado em Música pela Universidade de Brasília (1991), Master of Music - Michigan State University (1994) e Doctoral In Musical Arts - Michigan State University (2000). Atualmente é presidente da Associação Brasileira de Clarinetistas e professor associado da Universidade de Brasília. **E-mail:** freireri@unb.br

sound objects. The mechanical recordings became the main reference for musicians of several cities and states, and they started to play by imitating recording performances and not only through scores or live performances. In the case of Choro, the construction of accompaniment by guitars, cavaquinho and pandeiro was influenced both by the recordings and by the radio. The electric recording, that allowed the recording and the broadcasting of musical programs, was established when singers and instrumental soloists showed themselves accompanied by the Regional group. The stereophonic recording, that was developing during the 1950s, enabled instruments to be recorded in a separate manner, which allowed a greater precision and musical clarity. The dialogic relation between performance style and technology offers subvention for the Musicology to approach Choro development from the changes in the context, enabling the comprehension of the relationship between the artist and the medium he is inserted.

KEYWORDS: Musicology, Brazilian music, Choro, Performance, recordings

A musicologia abrange de maneira ampla o estudo da música nas suas diversas manifestações e formas de documentação. No Brasil, as questões culturais têm sido estudadas desde o início do séc. XX, e no momento atual as pesquisas buscam apresentar a diversidade da cultura brasileira. Nesse contexto, a música popular tem sido abordada como objeto de estudo de vários pesquisadores, tanto na área de musicologia quanto na área de etnomusicologia. No âmbito da musicologia, a música popular oferece desafios por apresentar documentação sonora que necessita de novos recursos para as metodologias de pesquisa. Nesse sentido, faz-se necessário observar aspectos sociais, como a cultura de massa, e também aspectos tecnológicos que definiram maneiras de registro dos documentos sonoros. Tecnologia e mídia tornaram-se fatores importantes a serem considerados nos estudos cujas fontes documentais primárias são gravações em áudio ou vídeo, principalmente nas metodologias modernas de estudo da música popular.

Neste artigo, busca-se discutir o processo de consolidação da *performance* dos agrupamentos de choro tomando-se como principal foco de dados os fonogramas enquanto registro documental. Foram identificados três períodos nos quais a tecnologia influenciou a maneira de registro de uma *performance* e, conseqüentemente, uma transformação da percepção da prática do choro, em especial no modo de acompanhamento dos violões. Em um primeiro momento,

durante o período de fase mecânica de gravação, era necessário um grande volume sonoro para o registro em matrizes de cera. A partir da tecnologia de gravação elétrica, foi possível criar uma nova maneira de captação e transmissão das *performances*, tanto por meio do rádio quanto por meio de registros em discos de 78 RPM. O terceiro momento acontece a partir do estabelecimento de uma tecnologia de gravação em Alta Fidelidade (Hi-Fi), o uso de discos de longa duração (Long Play - LP) e a possibilidade de captação em etapas, por meio do uso de canais estereofônicos. As inovações tecnológicas propiciam o desenvolvimento de uma nova prática musical no choro, na qual o ensaio e a precisão tornam-se fundamentais para a qualidade do registro sonoro.

Por meio de uma compreensão dialética da relação entre tecnologia/*performance*, em que necessidades e possibilidades são criadas e desenvolvidas em um contexto de influências múltiplas e recíprocas, buscou-se construir um retrato de cada momento em que os agrupamentos de choro adaptaram-se ao contexto e desenvolveram um novo paradigma de *performance* no estilo de acompanhamento. Dessa forma, foi necessário recorrer não somente ao histórico técnico de cada momento das gravações, mas também identificar vários aspectos contextuais, dentre eles: 1) Quais foram os agentes que atuaram na construção das *performances*, 2) qual era o contexto em que as gravações estavam inseridas, 3) como as gravações foram realizadas e 4) como o resultado sonoro de uma gravação pode fundamentar a construção de uma prática musical e formação de um estilo de acompanhamento.

Fonogramas

O objeto fonograma pode ser considerado uma ruptura de diversos paradigmas do próprio ato de se ouvir e se fazer música do período anterior ao séc. XX. Durante a formação de um mercado consumidor de música, no séc. XIX, a música escrita era o principal meio de transmissão e divulgação dos repertórios por meio de partituras e editoras musicais. Ao longo do século XX, a arte musical esteve exposta a uma mediação da indústria fonográfica mais intensamente relacionada ao

objeto sonoro, no qual os fonogramas passam a substituir as partiuras. Desta maneira, a circulação da música por meio da fonofixação viria a mudar as práticas musicais.

A substituição da partitura pelo fonograma torna-se ainda mais significativa se pensada a natureza primordial da arte musical: o som, sua “matéria-prima”. Essa matéria-prima é, de certa maneira, alterada na sua realidade, pois o som deixa de ser exclusivamente imaterial e passa a ser fixado em objetos que podem ser reproduzidos sem a necessidade de uma *performance* ao vivo. A partir deste momento, torna-se possível ouvir determinada música quando e onde se deseje. A música ganha uma dimensão concreta, que lhe confere também um novo caráter de objetividade.

O conceito de objetividade adotado baseia-se no filósofo alemão G. W. Hegel ao debater as características do belo dentro da concepção das artes. Hegel (2010), a princípio, diferencia a música das outras manifestações artísticas por esta ser isenta de materialidade. Tal fato traz também uma característica de atemporalidade, uma vez que a música só poderia ser sensível no presente ato da *performance*. Por sua vez, as pinturas e esculturas permanecem em sua manifestação material, podendo ser vistas e revistas diversas vezes e estando, assim, sujeitas à interpretação objetiva do olhar e do tempo. O fonograma vem a modificar a relação da música com o ouvinte, e a partir de sua nova objetividade, modifica as formas de escuta da própria música.

A fonofixação permite essa reescuta da *performance*, tirando-a da subjetividade do momento presente e dando-lhe perspectiva temporal para ser ouvida e reproduzida diversas vezes. Além disso, o som ganha um suporte físico que materializa a música por meio da tecnologia pioneira dos fonógrafos e vitrolas.

Acerca das novas relações estabelecidas entre tecnologia e o fazer musical, Delalande (2007) elucida a importância da fonofixação na compreensão de uma nova escuta do som, não somente aplicável ao ato de se apreciar música, mas também na criação a partir da escuta. A partir do desenvolvimento, cada vez maior, da fidelidade na captação e reprodução da *performance*, criou-se uma sensibilidade ao que Delalande chama de uma escuta do *som*.

Mencionamos, assim, o som do jazz da mesma forma que o som do cravo, de um grupo de rock, de um selo discográfico ou de um conjunto barroco. O som é uma extensão do conceito de timbre, aplicado, contudo, a objetos musicais os mais variados, para qualificá-los esteticamente. (DELALANDE, 2007, p. 53)

O musicólogo francês ressalta que essa busca por um som, em praticamente todos os gêneros musicais, marcou o processo de produção e da *performance*. Dessa forma, a *performance* nos fonogramas precisa ser compreendida dentro do contexto desse som, mais especificamente, para esse trabalho, o som dos conjuntos de choro. Essas questões acerca dos fonogramas fazem emergir novas perspectivas de se pensar a *performance* gravada.

Em relação à prática do choro, torna-se fundamental este debate, pois pode-se considerar que a própria consolidação do choro enquanto gênero, e seu modo de tocar, foram influenciados pela mediação das *performances* informais dos grupos e sua fixação no formato de fonograma. A fixação e divulgação da produção dos músicos de choro permitiu a criação de novos paradigmas musicais no qual o fonograma torna-se a fonte de informação musical principal, e não mais a partitura ou mesmo a *performance* ao vivo.

Musicologia

A musicologia – em seu conceito mais amplo de estudo da música – propõe a interação com outras disciplinas para conseguir compreender as práticas musicais de modo contextualizado. Pelo menos desde a nova musicologia de Kerman (1987), discute-se muito acerca das interações multidisciplinares necessárias para compreender a música em seus diversos campos de atuação, principalmente no que tange à música gravada, regida ou influenciada por uma indústria fonográfica. Contudo, as dificuldades de se estabelecer o som como fonte documental mais objetiva e fundamentada ainda se tem colocado como um dos principais desafios da disciplina, que, mesmo após a superação dos paradigmas positivistas, ainda mantém na documentação escrita, tanto em textos quanto em partituras, biografias, matérias e recortes de época, seu principal foco.

Dentre os recentes trabalhos que buscam colocar os fonogramas como principal foco de pesquisa é importante frisar a iniciativa do *Centre for the History and Analysis of Recorded Music* (CHARM), grupo de pesquisa criado na Inglaterra em 2004 e que tem dentre seus principais colaboradores o musicólogo Nicholas Cook. Em recente artigo relatando algumas das experiências desse grupo, Cook (2008) suscita a discussão acerca das possibilidades concretas de análise de decisões interpretativas que se pode ter por meio da audição de fonogramas com o auxílio de *softwares* que possibilitam a comparação entre diferentes interpretações. Com isso, frisa a importância da análise comparativa como método que possibilita estabelecer uma relação concreta entre o que é inerente à obra – considerando inerente aquilo que foi escrito e pensado pelo compositor – e o que foi uma escolha própria do intérprete, o que chama de decisões interpretativas.

O trabalho com fonogramas como fonte documental abre uma enorme possibilidade de caminhos à pesquisa em música, ao tratar o som como documento que forneça o modo como uma obra era interpretada em determinada época e contexto, permitindo, assim, a reconstrução de um estilo de *performance*. Contudo, é importante ressaltar que essa percepção é mediada por uma indústria fonográfica e pelos meios tecnológicos, além de expressar o contexto no qual a obra foi produzida.

A exemplo do trabalho relatado por Cook (2007), que busca reconhecer as escolhas interpretativas em gravações, o que direciona novas perspectivas ao estudo da *performance*, o presente artigo pretende levar em consideração outros expoentes que se tornam significantes. Mas o que se pode ter como parâmetro da *performance* nos fonogramas? O que se pode ouvir que leve a conclusões sustentáveis?

Em *Empirical Musicology* (2004), Nicholas Cook e Eric Clarke desenvolvem uma argumentação em prol do estudo musicológico fundamentado na experiência/experimentação musical a partir do som, sem cair nas armadilhas de uma opinião por demais subjetiva. Ao frisar a importância da interpretação nas ciências humanas e sociais, Cook pontua que não é somente a observação que poderá fundamentar uma pesquisa. Daí a necessidade da criação de parâmetros de investigação que envolvam a generalização e explicação, possibilitando a transformação da informação, ou hipótese, em conhecimento que de fato possibilite

reiteradas comprovações por meio da reprodução dos modelos metodológicos. O uso da pesquisa fundamentada nos fonogramas, precedido da abordagem contextual, mas principalmente focada na experiência perceptiva, ou da audição, como parâmetro na produção do conhecimento amplia as possibilidades da pesquisa musicológica, ou, nas palavras de Cook, da *Musicologia Empírica*.

O próprio Cook defende essa proposta não como um novo ramo para a disciplina, mas somente como um novo olhar metodológico. Não há real diferença na musicologia empírica e não-empírica, em virtude das necessidades de interpretação e experimentação da música (arte) enquanto atividade estética, humana e socialmente construída. A pesquisa na música não pode descartar seu ponto de partida, que é a experiência da música enquanto fenômeno sonoro, e compreendê-la como tal. O contexto é essencial para a autenticidade do conhecimento, e a partir dele é possível fundamentar as possíveis interpretações propostas pela experiência sonora.

Possibilidades de análise e questões sobre recepção

Ao se abordar a pesquisa musicológica sob o foco dos fonogramas, principalmente no Brasil e na América Latina, não se pode negligenciar a importância dos fonogramas para o registro e divulgação da música popular e seu alcance nas diversas camadas sociais. No entanto, o historiador Marcos Napolitano salienta a importância da reflexão a respeito da música popular, segundo ele, “música não só para ouvir, mas para pensar” (2005, p.11). Esse tipo de música é, em grande parte, experimentado apenas sensível e esteticamente, sem passar por um processo de reflexão e questionamentos.

Nascida em fins do século XIX, a música popular urbana é um produto que se desenvolveu e amadureceu no século XX, tendo se moldado como tal a partir do suporte fonográfico. Essa associação entre música popular e indústria fonográfica se mantém estreita, em termos tanto de estética quanto de produção, o que criou um formato específico da música popular dentro do universo das mídias, como, por exemplo, a duração do fonograma com menos de 4 minutos. Considerando principalmente a canção popular urbana, Napolitano (2005) credita as necessidades

de síntese desse formato fonográfico à exaltação corporal e emocional, principais usos a que a canção é atribuída na contemporaneidade.

Apesar de se restringir a um tipo de música, mais especificamente a um tipo de canção, a reflexão proposta pelo autor quanto à relação entre o formato da música popular gravada pode ser estendida a outros gêneros. No que tange ao choro, sua estrutura e forma de tocar também se adaptou ao formato dos fonogramas. Em uma roda de choro, a estrutura rondó tradicional do gênero (AABBACCA) pode ser repetida inúmeras vezes, em virtude da quantidade de solistas a executar os temas e dos improvisos requisitados. Nos fonogramas, além da execução da música uma única vez, as improvisações ou variações são inseridas na própria apresentação dos temas. Em alguns casos, pode-se observar a forma rondó sem repetições das partes (ABACA), como no disco *Choros Imortais vol.1*, do flautista Altamiro Carrilho.

Essa discussão é ressaltada no âmbito deste texto, dado que a tecnologia de gravação e os novos formatos de fonogramas vão influenciar e agir na construção da *performance* do músico de choro. O modo de se tocar o acompanhamento em uma roda de choro, com inúmeras repetições de cada parte, assim como possibilidades espontâneas de erros e acertos, diferencia-se em grande parte das gravações rápidas e em uma única tomada com as quais os músicos, muitas vezes sem ensaios, deveriam lidar.

A acessibilidade dos discos e a tecnologia de gravação por canais também muda a prática musical, uma vez que passa a ser necessário ensaiar, criar arranjos e abre-se a possibilidade de se reouvir. Se, por um lado, a música popular se moldou com o desenvolvimento dos fonogramas, por outro, o próprio músico e a prática musical em si também se transformaram com esse suporte. Reouvir hoje um fonograma conduz não só a questões tecnológicas e estéticas, mas ao processo que transformou a música gravada enquanto parâmetro para a criação da *performance* musical.

Pesquisa e análise de fonogramas na música popular

O trabalho com fonogramas requer muito cuidado, tanto na abordagem estética quanto na histórica, devido a ausência do registro de várias informações importante para identificação dos participantes e das condições contextuais das gravações, o que requer a reconstrução por meios secundários ou por registros da história oral. Há também a dificuldade em se escutar o que realmente aconteceu, pois os recursos técnicos permitem analisar somente o que se tornou possível de ser registrado.

A música popular urbana encontra-se no centro das questões sobre a produção fonográfica no Brasil. Não que a música de concerto não possua uma indústria do disco tão atuante, específica e tecnologicamente transformada. Porém, a era fonográfica surgiu junto com a música popular, e ambas estão associadas desde então. Por outro lado, a partitura foi, durante muitos anos, a principal fonte de pesquisa da música de concerto e, ainda hoje, detém grande importância na construção da *performance* e das decisões interpretativas. Tal postura, contudo, não ocorre na mesma intensidade na música popular, cujo principal foco de aprendizado e disseminação não é a partitura e sim as gravações.

A gravação torna-se para o músico popular, em grande parte dos casos, mais importante do que a partitura, quando esta existe. Os detalhes de interpretação, floreios rítmicos e melódicos, *rubatos*, timbres e sonoridades só podem ser percebidos por meio da audição, seja ao vivo, seja por meio de gravações. Mesmo com o atual auxílio tecnológico, que permite escrever na partitura todos os detalhes preciosos da interpretação popular, o foco do aprendizado e da caracterização do estilo está no processo pelo qual se apreende o vocabulário e o “jeitinho malandro” de tocar, para, depois, criar, espontaneamente, a própria interpretação.

Por isso, muito além da compreensão do que foi feito, a musicologia pode buscar compreender como foi feito, como foi desenvolvido, enfim, qual o processo de desenvolvimento do estilo de *performance*. A mera transcrição das gravações, assim como uma análise a partir de ferramentas tradicionais, poderiam trazer dados interessantes, mas que não teriam real significância na prática musical aqui discutida,

pois esta, em sua origem, está calcada no processo. Não é suficiente decorar três choros e tocá-los em uma roda, mas é necessário, dando “dentros e foras”, i.e., através de erros e acertos, observar onde há recorrência de alguns comportamentos melódicos e harmônicos e onde não há, onde se deve fazer ou não, por exemplo, um contraponto ou uma baixaria.

Ao mesmo tempo em que não há uma meticulosidade na reprodução do que foi escrito ou composto originalmente, a prática musical se transforma e permanece na linguagem e no estilo, tornando possível hoje, após quase 150 anos de choro, que o mais “tradicional” e o “moderno” coexistam e se perpetuem.

A prática informal da Roda de Choro tem grande importância na perpetuação do gênero. Cazes (1998) refere-se às rodas como o *habitat* natural do choro. A roda de choro é o meio pelo qual o choro se perpetuou e se disseminou no território brasileiro. “As rodas que aconteciam nos casamentos, aniversários, saraus e bailes populares sedimentaram o estilo do choro”, reforça Diniz (2007, p. 46). A roda consiste em um encontro doméstico, informal de músicos para tocar choro. Esses encontros possuem uma série de códigos pertencentes às comunidades específicas onde são praticados.

A roda de choro caracteriza-se, apesar do alto grau de habilidade requerido entre os músicos, pela informalidade e pelo amadorismo, sendo um encontro de músicos sem a intenção final do profissionalismo, ou seja, é um encontro de músicos amadores e profissionais que não estão ensaiando para uma atividade remunerada ou artística, apenas estão tocando pelo divertimento e prazer do fazer musical.

Se, em grande feito, a roda de choro mantém vivo o gênero, é fundamental destacar também a importância da gravação nesse processo. O arranjo de Jacob do Bandolim para o choro “Ingênuo”, de Pixinguinha, gravado no disco *Vibrações* (1967), tem se consolidado como paradigma de arranjo e interpretação deste. Ao participar de diversas rodas de choro em Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo, Londrina e Curitiba, foi-me requisitado, enquanto violonista de 7 cordas, as obrigações do arranjo de Jacob. Ou seja, elementos característicos deste arranjo, como a introdução, as frases contrapontísticas do violão de 7 cordas, as variações da

melodia e as convenções rítmicas eram esperadas pelos integrantes da roda. Reproduziu-se nestas rodas o arranjo gravado em disco.

O músico aprende determinado choro pela gravação e vai para a roda de choro tocar com outros músicos que ouviram a mesma gravação. Contudo, este processo não é apenas imitativo, pois na execução ao vivo o músico insere a sua interpretação, mas o faz dentro da harmonia, das convenções, solos e improvisos que foram consolidados pela gravação.

Pixinguinha, assíduo frequentador de rodas de choro e samba, como mostra Cabral (1978), já se destaca ao iniciar suas atividades profissionais pelas “bossas” que livremente criava. Tais bossas podem ser escutadas no fonograma “Os dois que se gostam”, de autoria de Pixinguinha que gravou na flauta acompanhado por Leo, seu irmão, no cavaquinho e Artur de Souza Nascimento, o Tute, no violão. Neste fonograma do Grupo do Pixinguinha, encontrado no sítio do Instituto Moreira Salles, observa-se um fraseado que intensifica as síncopes e algumas variações rítmicas da melodia, atrasando uma semicolcheia na volta ao A, como também algumas antecipações do baixo no violão.

Em outras gravações da época, como as do Grupo Passos no Choro, do flautista Antônio Passos, as variações rítmico-melódicas e os improvisos, chamados de bossas, não aparecem como nas interpretações de Pixinguinha. É possível perceber um fraseado que respeita mais a métrica das semicolcheias e, por vezes, até *stacatto*, como pode ser visto no fonograma “Cheirava-te”, de G. Ribeiro.

Por um lado, especula-se que se trata de uma habilidade particular de Pixinguinha; por outro, essa pode ter sido uma atividade desenvolvida nas rodas de choro, ou seja, esse modo não é visto como diferencial nos encontros informais dos chorões. É uma habilidade que consagrou o estilo interpretativo do choro e hoje é possível reconhecê-lo e perpetuá-lo a partir das gravações.

Esses mesmo modo espontâneo e cheio de bossas também é encontrado nas gravações do Choro Carioca, grupo de Irineu de Almeida, o Irineu Batina, membro da Banda do Corpo de Bombeiros e professor de Pixinguinha. Nos fonogramas “Albertina” e “Nininha”, de autoria de Irineu de Almeida, o grupo é composto por Pixinguinha na flauta, Irineu no oficleide além de cavaquinho e violão

não identificados. Já “Carne Assada”, também de autoria de Irineu de Almeida, possui a presença no trompete de Bonfiglio de Oliveira fazendo o contraponto à flauta junto com o oficleide. Vale ressaltar que esses músicos todos freqüentavam as rodas de choro amadoras na casa de Alfredo Viana, pai de Pixinguinha, reforçando a possibilidade de ser característico do ambiente informal das rodas de choro a improvisação e a espontaneidade, ou seja, as bossas.

Se, por um lado, sabe-se o destaque dado a Pixinguinha por suas “bossas” e contracantos espontâneos, afirmar que esse era o modo “tradicional” de tocar choro na época talvez ofereça alguns perigos. Na verdade, essa pode ser uma escola desenvolvida pelo próprio Irineu Batina e seus alunos, não tendo sido, à época, disseminada por todas as rodas do Rio de Janeiro. Isso se nota pelo fato de que algumas das primeiras gravações não apresentam essas “bossas”. Contudo, a *performance* de Pixinguinha, ao passar pela fonofixação e adentrar o “universo das mídias”, acaba deixando de ser um elemento isolado e singular, passando a integrar um espaço/tempo mais amplo. Os conceitos de *nomadismo* e *movência* de Paul Zumthor, explicados pela pesquisadora Heloísa Valente (2007), auxiliam a compreensão desse movimento de desapropriação da obra em sua mediação.

Uma obra, ao ser gravada, passa pelo processo que Zumthor chamou de *nomadismo*, abordado por Valente (2007) quando busca caracterizar as (in)fronteiras entre o popular e o erudito nas canções das mídias. A pesquisadora ressalta o caráter de migração da obra enquanto um gênero específico – ou qualquer classificação que se busque estritamente embasada na análise musical – para um tipo de repertório que é transmitido pelos alto-falantes, ou seja, a obra passa a integrar o “universo das mídias” (VALENTE, 2007, p. 86).

A música popular, nascida miscigenada – *a priori* resultante da mistura da música europeia produzida para o entretenimento da burguesia com a música africana –, passa por alguns momentos e espaços de mediações em que são criadas tensões entre multiplicidades diferentes que se encontram. Valente cita como exemplo a Paris da década de 20 do século passado, onde várias manifestações musicais, principalmente estadunidenses, se encontraram e tiveram, no ambiente e na figura de alguns músicos e personalidades, os mediadores que levaram ao

processo de adaptação e miscigenação da música ao espaço/tempo de Paris, permitindo à música deslocar-se e reancorar-se em um novo ambiente musical, tratado pela autora como processo de *movência*, conceito também proveniente de Zumthor.

Contribuindo para tal perspectiva, em mesmo artigo, Valente elucidada:

A formação do repertório individual do intérprete acaba por contribuir para uma história da canção (música) midiática. Os intérpretes da música popular [...] acabam por criar uma marca própria da sua *performance*, ao ponto de se converterem em modelos e, não raro, coincidentemente, em ícones na e da paisagem sonora de sua época, verdadeiros álbuns de recordações audíveis. (VALENTE, 2007, p. 84)

O conceito de paisagem sonora de Schafer é utilizado pela autora para conceber a influência das mídias na disseminação e construção da identidade de gêneros diversos que passaram a ser ouvidos em outras paisagens sonoras, como ocorre com a associação do fado a Lisboa, do samba ao Rio de Janeiro etc., e no cruzamento dessas influências: ao ouvir uma orquestra de bolero tocar um samba, por exemplo. Os artistas também passam a marcar a paisagem sonora com sua *performance* ao criar modelos de interpretação para determinado estilo.

Tais modelos, citados pela autora a favor de um argumento fundamentado nos cantores e virtuosos explorados pela indústria do disco, também podem ser aplicados ao universo do choro. A relação entre Pixinguinha e Benedito Lacerda, a abrangência do trabalho de Altamiro Carrilho, assim como a postura e personalidade tradicionalistas de Jacob do Bandolim, são características extramusicais e que foram exploradas pela indústria cultural, deixando marcas em suas interpretações.

Ao buscar os modelos de *performance* do choro, um estudante, pesquisador, músico ou apreciador encontrará nos músicos citados a marca de uma interpretação considerada como parte fundamental do gênero Choro. As *performances* de Pixinguinha, Jacob do Bandolim e Altamiro ficaram consolidadas como estes modelos, mesmo não sendo, talvez, os únicos modelos de interpretação de suas respectivas épocas. Assim também, linguagens inovadoras e influências de outros gêneros podem ter sido usadas para criar essas *performances*. Desse modo, ao ser gravado e adentrar o “universo das mídias”, o Choro também passa pelos processos

de nomadismo e *movência* que, por sua vez, auxiliam na consolidação de modelos de *performance* do choro.

Os modelos de *performance* escolhidos retratam a construção de uma “tradição” que dialogará com as práticas da época em que as *performances* foram concebidas assim como com a escuta e a prática atuais – as rodas e os fonogramas interagem na atualidade. Modelos que outrora foram inovadores em sua fonofixação transformam-se em paradigmas da *performance* do gênero choro, observado tanto na música gravada como nas rodas de choro. O processo em que se deu a formação desse paradigma na *performance* nos grupos de choro traz significativas perspectivas para a compreensão e a criação desses acompanhamentos na atualidade.

O choro, uma identidade e vários estilos de *performance*

Apesar das experiências e transformações ao longo de mais de um século de “tradição”, o choro ainda mantém o vínculo com sua instrumentação de base que expressou e adaptou a sincrética cultura brasileira no processo de abasileiramento das danças de salão europeias, base estrutural do choro. Mesmo havendo semelhança com o que ocorreu nas demais colônias portuguesas, a música popular urbana brasileira apresenta características singulares, devido aos sotaques das matrizes culturais aqui presentes e decorrentes do processo político-social que levou ao desenvolvimento urbano.

Por isso, julgar como suficiente que a sonoridade de flauta, cavaquinho e violões seja elemento característico do choro, por ser comum à música popular desenvolvida nos países de cultura lusa, seria simplista demais para caracterizar um estilo ou um gênero musical complexo, advindo de um contexto próprio, que alimenta a própria história e a busca da identidade brasileira. Deve-se considerar principalmente o que diferencia o uso desses instrumentos no choro e como essa diferença caracteriza um estilo de acompanhamento do gênero.

Em música, estilo é muitas vezes compreendido como o modo ou a maneira de expressar um discurso musical ou o modo como a arte é executada. O estilo reúne características musicais de um compositor, de um período, de uma

localização geográfica ou social. Logo, o estilo constrói características que podem desenvolver um gênero.

A respeito do choro enquanto gênero ou estilo e sobre essas diferenças conceituais, Borges (2008) afirma o seguinte:

O choro pode ser entendido como gênero ou estilo, dependendo de uma aceção mais abrangente ou específica que costuma estar implícita na *performance*. Tal concepção deve ser indicada mediante uma abordagem analítica, de modo a evitar equívocos. A maneira de tocar o choro é parte integrante e indissociável do estilo musical, ao passo que o choro como gênero está ligado não apenas a uma maneira de tocar, mas, sobretudo, a uma variedade de padrões formais, harmônicos e frasísticos, vinculados a um repertório comum que foi sendo consolidado, gradativamente, desde o século XIX. (BORGES, 2008, p. 18)

Assim, a sonoridade do acompanhamento do conjunto base do choro – cavaquinho e violões – pode ser compreendida como uma questão estilística dentro do universo do choro. Porém, o modo como estes instrumentos são usados, ou seja, as harmonizações, as baixarias – frases contrapontísticas na região grave do violão – e o acompanhamento rítmico, creditam-lhe características de gênero, uma vez que foram consolidadas dentro do repertório “tradicional” do choro. Ao buscar as gravações da fase mecânica, da fase elétrica do rádio e dos discos em alta-fidelidade, pode-se compreender como se desenvolveu a *performance* do choro com essas características e como a tecnologia influenciou esse processo.

O fonógrafo e as primeiras gravações

O aparelho criado por Thomas Edison em 1877 chegou ao Brasil em 1891, pelas mãos de Frederico Figner, que viajou por diversas regiões brasileiras demonstrando as inovações da “fantástica machina falante” (TINHORÃO, 1981 p. 16). O fonógrafo era a grande novidade que fixava o som em sulcos de cera de formato cilíndrico; os *punhos*¹ podiam gravar e reproduzir qualquer coisa.

Em um primeiro momento, Figner apresentava gravações de músicas de

¹ Tinhorão (1981) frisa a popularidade com que os cilindros eram conhecidos e vendidos, chamados de punhos.

artistas europeus, bem como discursos e falas feitas na hora. Preparava sessões demonstrando o aparelho em lugares públicos ou mesmo em casas de patrocinadores mais abastados. Logo que outros empreiteiros passaram também a trazer o aparelho, e até versões concorrentes diferenciadas, Figner deixou de ser um mero demonstrador e passou a assumir a venda de fonógrafos e fonogramas em escala industrial, criando, assim, sua Casa Edison, a primeira gravadora brasileira.

Foi em 1897, por iniciativa do próprio Figner, que ocorreu a primeira gravação de música popular brasileira, com os cantores Cadete, Antônio da Costa Moreira, e Baiano, Manoel Pedro dos Santos (TINHORÃO, 1981, p. 20). Com eles fez-se a primeira interpretação da música popular brasileira cantada. Baiano inclusive se destacará historicamente também por ter gravado, em 1917, o primeiro samba, “Pelo Telefone”, de Donga.

Tinhorão ressalta a importância dos registros fonográficos dessa primeira fase não apenas no campo artístico e estético, mas também social: “*Coube ao fonógrafo não apenas guardar a memória daqueles gêneros em extinção, mas documentar o surgimento dessa música de uma nova era*” (1981, p. 14). O fonógrafo chega ao Brasil pouco tempo depois da abolição, quando os negros e mestiços passam a não só fazer parte da sociedade economicamente ativa, mas também a compor a estética da produção artística nacional.

Em 1904, os cilindros de cera dão lugar ao disco de cera e ao som produzido pela agulha metálica ligada a um diafragma de mica, quando chega ao Brasil o Zon-O-Phone, lançado por Figner, que ainda assegurava também a fabricação exclusiva de chapas prensadas nos dois lados. Tamanha foi a popularidade do novo produto que, em pouco mais de dois anos, o preço, tanto dos gramofones quanto dos discos, caíra bastante, e havia fonógrafos e fonogramas para todas as classes.

Dentro desse contexto, criou-se uma demanda artística para o mercado de fonogramas de música feita no Brasil. As primeiras gravações, além dos cantores Cadete e Baiano, apresentam a Banda Militar do Corpo de Bombeiros, a Banda da Casa Edison, os cantores Eduardo das Neves e Senhorita Consuelo. As bandas, pelo grande volume sonoro, possuem maior número de gravações do que os cantores,

favorecendo o repertório instrumental. O repertório das bandas é composto principalmente por marchas, hinos, cateretês, polcas, valsas e choros.

As primeiras gravações de grupos de choro começaram em 1907, com os grupos Novo Cordão e Grupo Cavaquinho de Ouro (CAZES, 1998). Os grupos trouxeram para o mercado fonográfico a formação característica dos ternos regionais, com violão e cavaquinho no acompanhamento de um solista. Nessas primeiras gravações, já aparecem alguns elementos da linguagem do choro, como em “Aiaia me deixe”, gravada pelo grupo Novo Cordão. Nesta gravação, encontrada no sítio do Instituto Moreira Salles, é possível encontrar o violão esboçando algumas baixarias de ligação, frases melódicas contrapontísticas na região grave compostas por quatro ou três semicolcheias que dão movimento à harmonia conduzindo uma nota do baixo à outra por meio de curtas escalas diatônicas ou cromáticas.

A segunda fase das gravações mecânicas traz uma significativa melhora em relação às primeiras edições, entre 1904 e 1913, quando a Casa Edison passou a usar o selo Odeon² e o disco de cera. Essas gravações incluem a série de número 40.000, que vai mais ou menos de 1904 a 1907, e a série de número 10.000, que vai de 1907 a 1913. Já na segunda fase, a partir de 1913, quando a Casa Edison abriu a fábrica de discos Odeon, produzindo todos os discos com equipamentos importados da Alemanha, aprimorando ainda mais a qualidade das gravações. Tinhorão (1981, p. 29) ressalta que o novo investimento de Figner, além de baratear a produção, também a acelera, pois ele não tem de ficar mais a mercê das importações vindas por navio.

A Era do Rádio e a transformação das gravações

No final do século XIX, o Pe. Roberto Landell, considerado pioneiro no Brasil na transmissão e captação de sons usando ondas de energia irradiadas, iniciou as experiências da radiodifusão em São Paulo. O domínio desse espaço de

² O selo Odeon já era usado desde 1904 com a série de número 40.000, segundo Taborda (2008). Contudo, Tinhorão (1981) diferencia o uso do selo da criação da fábrica, pois antes os discos eram gravados no Brasil, mas produzidos e prensados no exterior.

transmissão sonora irá, então, se desenvolver no Brasil de modo amador a partir dos radioclubes, o que dará um caráter amadorístico ao rádio no Brasil nas primeiras décadas do século XX, como sustenta Tinhorão (1981, p.33).

Uma das primeiras experiências de recepção radiotelefônica a se consolidar ocorreu em Recife, com o Rádio Clube de Pernambuco, fundado em 6 de abril de 1919. Nesse mesmo ano, experiências nos EUA e na Europa já tornavam pública a radiotelefonía. A radiofonia, porém, só seria inaugurada nos EUA em 2 de novembro de 1920.

Tinhorão defende que o lançamento do rádio no Brasil em caráter público ocorreu em 7 de setembro de 1922. Uma estação de pequena potência transmitiu a centenas de pessoas o pronunciamento do presidente Epitácio Pessoa. Essa estação foi montada pela empresa norte-americana Westinghouse Electric Company, como atração do Pavilhão dos Estados Unidos na Exposição Internacional do Rio de Janeiro, por ocasião da comemoração do centenário da independência. Contudo, Roquette-Pinto é considerado o fundador do rádio no Brasil. O antropólogo e educador trabalhava em pesquisas fisiológicas com a radioeletricidade quando foi anunciada a novidade na feira internacional. Seu objetivo foi utilizar a radiodifusão para transmitir conhecimento e cultura. O plano era criar uma emissora dedicada especialmente ao ensino.

O projeto levará à fundação da Rádio Sociedade do Rio de Janeiro, em 20 de abril de 1923, com funcionamento bastante rudimentar e de caráter amador, sendo que o projeto foi assumido pelo governo no Estado Novo e rebatizado como Rádio do Ministério da Educação (Rádio MEC). Roquette-Pinto cedeu o direito de emissão em prol da abrangência nacional que o Estado poderia dar à rádio e em virtude do elevado custo que seria manter a estação nas tecnologias mais avançadas. Entretanto, esse direito será precedido da exigência de manter os interesses exclusivamente educacionais da emissora, que ficou sob a direção de Roquette-Pinto até 1943.

A profissionalização do rádio aconteceu na década de 30, quando o modelo amador deu lugar ao rádio massificador e nacionalista fomentado pelo governo de Vargas, que chegará a criar, em 1935, a Rádio Nacional, que competirá, então, com as soberanas Mayrink Veiga e Philips. Essa competição decorre do

modelo adotado por tais rádios, centrado acima de tudo na conquista da audiência.

A grande transformação do modelo de rádio amador para o profissional, além do domínio dessa tecnologia, consistiu na mudança na produção musical. Os radioclubes tocavam músicas a partir de discos e não havia grande circuito comercial para falar ou cantar no rádio, pois os cachês eram simbólicos.

A necessidade de conquistar e seduzir o ouvinte levará as emissoras à busca por uma programação mais diversificada, o que requererá novas vozes e estilos musicais. Serão necessários músicos para acompanhar essas novas vozes, falantes e cantoras. A modernização e profissionalização dos estúdios levarão à criação de um novo ambiente. Primeiro surgirá o denominado Aquário. Depois, aquilo que Tinhorão denomina de “palcos-auditórios”, com a criação dos programas de auditório, fase em que cantores e apresentadores encenavam para uma plateia. Do modelo educacional de Roquette-Pinto às possibilidades comerciais que surgiam, o rádio agora também passaria a ter rosto.

A implantação da tecnologia de gravação elétrica, nesse momento, mudou o panorama musical, pois a utilização de microfones de melhor qualidade, condensadores e válvulas permitiam a captação e reprodução de detalhes inaudíveis na tecnologia anterior. A gravação em matriz de cera é substituída pela matriz de acetato em base de alumínio realizada por meio de corte direto, enquanto as cópias começam a ser realizadas com um novo composto químico, o baquelite, um polímero sintético industrializado. Esta tecnologia será predominante no período entre 1929 e 1945, servindo para a fixação do formato de gravações de 4 minutos de duração em cada lado e duas músicas por disco. Neste contexto, as gravações ainda eram feitas em uma única tomada, com um único microfone, mas os ambientes acústicos tentavam permitir uma hierarquia sonora na qual é possível ouvir com maior nitidez e clareza os detalhes musicais.

Uma das consequências do surgimento da gravação elétrica foi uma mudança na projeção vocal dos cantores. No período das gravações mecânicas eram necessárias vozes de grandes potências que se assemelhassem ao estilo operístico. No entanto, pessoas comuns, com vozes de pouca intensidade, mas com personalidade e talento, poderiam se tornar cantores com a colaboração dos microfones elétricos

advindos da nova tecnologia. Assim, passaram a ser valorizadas características estilísticas no canto da música popular, que envolviam mais um modo de interpretação repleto de sutilezas características do ambiente musical do que a potência de uma grande voz.

Neste contexto, uma formação de instrumentos de choro se consolidou enquanto o padrão, o regional de choro. Grupos que passam a atuar nas rádios acompanhando os cantores e resolvendo as falhas da programação. Formados, em sua maioria, por dois violões, cavaquinho e percussão, tendo um solista para as introduções, os regionais formam a principal mão de obra das rádios na década de 1930/40.

O uso dos dois violões nos regionais passa a caracterizar um estilo diferente de acompanhamento. A melhor qualidade da gravação elétrica e as novas formas de captação de som por meio do microfone permitem que cada violão desempenhe uma função distinta. Dessa forma, os violões passam a tocar em diferentes regiões do instrumento, a realizarem inversões que se complementam em intervalos de terças e a construírem as baixarias também em intervalos de terças ou sextas.

Em “Alemãozinho”, de Nei Orestes, violonista do Regional de Benedito Lacerda, é possível escutar os violões conduzindo os baixos em terças em longas frases de semínimas que apenas marcam as mudanças de harmonia na parte A. Em algumas poucas partes há convenções rítmicas onde os violões executam curtas frases de quatro semicolheias que dão mais intensão rítmica do que melódica. A parte B apresenta como diferencial em questão de arranjo uma sequência de breques, pausas convencionadas, que acompanham a ideia rítmica da melodia. Apenas na parte C os violões desenvolvem as baixarias com mais frases que, apesar de se manterem com a função de conduzir a harmonia e não propriamente como um contracanto independente, se destacam pela presença constante na parte.

A partir da nova tecnologia, o uso de dois violões apenas como forma de intensificar a harmonia cai em desuso. Abre-se a possibilidade dos violões criarem uma textura não só contrapontística, mas também orquestral. Contudo, os arranjos produzidos ainda nessa fase não apresentam arranjos previamente construídos e

elaborados em diálogo mais próximo à melodia. Mas arranjos espontâneos criados a partir do domínio da linguagem do choro e do samba, caracterizando um estilo de acompanhamento desta fase de gravação.

A música em Alta Fidelidade (Hi-Fi)

A gravação em alta fidelidade foi lançada em 1948 juntamente com o formato Long Play (LP), suporte que trazia a novidade de microssulcos, o que permitiria a diminuição da rotação e, com isso, possibilitaria a fixação de maior quantidade de tempo/músicas por lado do LP. O novo disco de 33 RPM (rotações por minuto) é abordado pela indústria fonográfica, a partir da sua capacidade de fixação, como um novo modo de ouvir o som. Em vez de uma referência à quantidade de rotações por minuto, como eram tratados o anterior 78 Rpm e o sucessor, porém fracassado, 45 Rpm, o disco recebeu o nome de Long Play por propiciar uma escuta de longa duração. Cada disco trazia cerca de quatro a seis faixas de cada lado, no total de 18 a 25 minutos, enquanto o antigo 78 Rpm permitia apenas uma faixa de cada lado.

No final da década de 50, apareceu uma inovação que vai marcar ainda mais a interpretação. Em 1958 foi criada a possibilidade da estereofonia, também chamada de gravação em bi-canal. O surgimento da gravação em mais de um canal permitia que músicos pudessem gravar separadamente o acompanhamento e, depois, sua parte solo. Esse modo de gravar não só trazia à luz todos os detalhes de harmonia, ritmo e função de cada um dos instrumentos, que podiam ser ouvidos agora sem o solo, mas também permitiu a prática do *playback*, ou seja, o registro do acompanhamento separado do registro do instrumento solista.

A década de 60 marca um grande desinteresse da indústria do disco pelo choro, porém é também quando Jacob do Bandolim cria seu próprio grupo, implementando novidades estéticas e fazendo uso dos novos recursos tecnológicos. Cansado da batalha comercial que envolvia o “outro” cavaquinho de grande sucesso, Waldir Azevedo, Jacob buscou desenvolver uma nova fórmula com um novo grupo exclusivo para lhe acompanhar, formado por três violões e, no início,

com contrabaixo, semente que se transformará no conjunto Época de Ouro.

Em 1961, Jacob do Bandolim grava o primeiro disco que marcaria seu novo som, o LP *Chorinhos e Chorões*. Intitulado Jacob e Seus Chorões, o grupo contava com Cesar Farias e Carlinhos Leite, nos violões de 6 cordas, Dino, no violão de 7 cordas, Jonas, no cavaquinho, e Gilberto D'Avila, no pandeiro. Esse grupo acompanharia Jacob até o final de sua vida. Porém, para a gravação de *Chorinhos e Chorões*, Jacob ainda utilizou o contrabaixo de Luiz Marinho e as percussões de Pedro dos Santos e Barão.. Em 2006, o Instituto Jacob do Bandolim divulgou a descoberta de fitas nas quais estavam gravadas em separado os acompanhamentos (*playbacks*) das músicas dos discos *Chorinhos e Chorões* e *Primas e Bordões*.

O preciosismo do processo de preparação do disco de Jacob passava por várias etapas. Cazes ressalta que, apesar do alto nível técnico e da extrema quantidade de detalhes, os arranjos eram concebidos

totalmente de ouvido, combinando-se os detalhes de um arranjo a cada ensaio. Primeiro Jacob ensaiava com César e Carlinhos, depois acrescentava Jonas e Gilberto. Por último, chegava o Dino, que escrevia uma guia a fim de que pudesse memorizar o arranjo mais rapidamente. (CAZES, 1998, p. 136).

Para compreender como foi gravado o LP *Chorinhos e Chorões*, é importante questionar a influência da gravação em fita e canais no processo. Pois torna-se possível gravar, ouvir e avaliar o que foi gravada em detalhes, aperfeiçoar a performance do conjunto, realizar mais ensaios e no final gravar instrumento solista, devidamente ensaiado e preparado para finalizar a gravação.

O resultado da combinação das novas tecnologias com o novo conjunto traz uma concepção diferente para o acompanhamento dos violões. Outra grande transformação é a implementação de arranjos pré-concebidos e ensaiados, permitindo a combinar previamente os momentos de dinâmica, alternar a melodia principal entre os instrumentos do conjunto e a criação de introduções específicas para cada música, saindo da introdução costumeira que consistia nos últimos oito compassos da parte C.

Tais transformações podem ser escutadas neste primeiro LP de Jacob a abordar essas inovações, *Chorinhos e Chorões*. Em *Vou Vivendo*, choro de Pixinguinha gravado neste disco, nota-se o contraponto do violão de 7 cordas intensamente

relacionado às ideias da melodia. Apesar de aparecer discreto na parte A, as frases mais longas são executadas em momentos de maior espaço na melodia como as variações rítmicas complementam as ideias sugeridas no bandolim.

A parte B se destaca por uma textura de grande diversidade. Nos primeiros 8 compassos, o violão de 7 cordas se destaca em intensidade e constrói um encaminhamento do baixo sob as inversões da cadência harmônica enquanto o bandolim faz a melodia em dinâmica meio piano. Os demais instrumentos mantêm-se em dinâmica piano. Contudo, nos 8 compassos subseqüentes os dois violões de seis cordas é que assumem o destaque compondo a textura a partir da combinação dos acordes com os baixos em intervalos de terça construídos a partir da quarta corda do instrumento na região mais aguda do braço.

Essas sutilezas do arranjo são possibilitadas pela nova tecnologia a ponto de facilitar a audição e a gravação destes detalhes. Todavia, a proposta de um grupo diferenciado que busca apresentar elaborados arranjos e composições, flagra a necessidade de inovação frente a baixa do estilo na indústria fonográfica. O novo estilo de acompanhamento advém tanto de sua relação com a tecnologia e com a indústria do disco como com o discurso de Jacob do Bandolim frente ao gênero do choro, favorecendo características de rebuscamento contra o viés comercial denunciado por ele.

Considerações finais

Foi possível observar que o desenvolvimento da indústria fonográfica esteve associado à transformação da própria prática musical, influenciada por questões sociológicas e tecnológicas. Se, em determinado momento, o choro era praticado em festas e rodas informais e amadoras, a ação pioneira de Figner levou o universo musical e social do choro para uma nova realidade, o formato fonográfico. Esse percurso consiste em um processo dialético, em que os novos paradigmas da *performance* no choro aparecem como síntese entre a música popular, informal, improvisada e amadora, e as necessidades mercadológicas de formato, tecnologia, profissionalismo e a autenticidade da indústria do disco brasileira.

Com esse processo, surge uma identidade no modo de se tocar choro, conveniada aos mais tradicionais modos de perpetuação do gênero - o improviso e a roda -, atualizada, porém, com o rigor e o preciosismo técnico dos novos arranjos camerísticos e a autenticidade da interpretação preelaborada, da ornamentação ao “improviso” preconcebido, que resulta no paradigma de Jacob do Bandolim. São as transformações e inovações inseridas por ele, figura de “tradição” e, paradoxalmente, “inovação”, que se firmaram como identidade no modo de tocar do conjunto de choro, mais especificamente na construção dos arranjos do acompanhamento do conjunto.

Ao se analisar os três momentos em que são estabelecidos novos modos de se realizar o acompanhamento no choro, construiu-se não uma perspectiva diacrônica do desenvolvimento desse modo de acompanhamento, mas sim dialógica, estabelecendo-se sempre um forte laço entre a “autenticidade” da “tradição” e a associação ao universo dos fonogramas, em que os processos de *nomadismo* e *movência* recontextualizam o repertório e o modo interpretativo dos conjuntos de choro, desde sua sonoridade até o modo de acompanhar dos violões no universo das mídias.

Dessa forma, os estilos se completam, interagem, criando no conjunto de Jacob o “paradigma de tradição”, um modelo de acompanhamento formado por diversas influências e construído por meio das transformações de outrora. Esse modelo apresenta importantes características relacionadas à “tradição” da roda de choro, da improvisação, do acompanhamento de ouvido e da ornamentação. No entanto, apresenta novas características, que o ligam a um novo contexto, em que ocorrem ensaios, em que as baixarias e inversões são preconcebidas e as ornamentações são escolhidas cautelosamente.

Os meios de comunicação e as novas tecnologias também influenciam na construção do estilo de performane do conjunto de Jacob do Bandolim. A tecnologia Hi-Fi permite que sejam escutados detalhes que antes apenas se somavam às massas sonoras. O Long Play consagra um novo modo de ouvir música, e a possibilidade de gravar por canais traz ainda diferentes meios de se pensar a *performance*, o que permite a gravação de um conjunto sem a parte solo. Essa novidade traz à tona

questões dos arranjos do conjunto e das próprias decisões interpretativas do solista, que pôde, então, treinar e escolher onde faria os ornamentos e improvisos.

Desse modo, as transformações aqui discutidas não estabelecem uma linha evolutiva da *performance* dos acompanhamentos nos conjuntos de choro, mas possibilitam a construção de uma trajetória desse acompanhamento, podendo-se observar que não necessariamente há troca ou abandono de um estilo por outro e sim a mudança na percepção do resultado sonoro do grupo, propiciado pelas características tecnológicas dos contextos nos quais foram criados os fonogramas.

Referências bibliográficas

BORGES, Luís Fabiano Farias. *Trajatória Estilística do Choro: O Idiomatismo do Violão de Sete Cordas, da Consolidação a Raphael Rabello*. Dissertação (Mestrado em Música em Contexto), Universidade de Brasília, 2008.

CABRAL, Sérgio. *Pixinguinha: Vida e obra*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. Editora 34, 1998.

COOK, Nicholas. Mudando o objeto musical: abordagens para a análise da performance. *Música em Contexto vol.I*, Revista do programa de Pós-Graduação em Música em Contexto da Universidade de Brasília (UnB), Brasília n 1, 2008, p 7-32.

COOK, Nicholas; CLARKE, Eric. *Empirical Musicology: aims, methods and prospects*. Oxford University Press, New York, 2004.

DELALANDE, François. De uma tecnologia a outra: cinco aspectos de uma mutação da música e suas consequências estéticas, sociais e pedagógicas. In: *Música e Mídia, novas abordagens sobre a canção* (org. Heloisa de A. Duarte Valente) São Paulo: Via Lettera, FEPESP, 2007.

DINIZ, André. *Almanaque do choro*. 2 ed. Editora Zahar, 2003.

HEGEL, G. *Curso de Estética: O sistema das Artes*. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 2010.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

NAPOLITANO, Marcos. Música e história do Brasil. In: *História e música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

PRATA, Sérgio. A história dos regionais. Disponível em http://www.samba-choro.com.br/fotos/porexposicao/exposicao?exposicao_id=1.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Descente. Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)*. Jorge Zahar Editor, Editora UFRJ, 2001.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: do gramofone ao rádio e TV*. São Paulo: Ática, 1981.

VALENTE, Heloísa. Canção artística, canção popular, canção das mídias: movência e nomadismo. In: *Música e Mídia, novas abordagens sobre a canção* (orgs. Heloisa de A. Duarte Valente). São Paulo: Via Lettera, FEPESP, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Sites da internet

INSTITUTO Moreira Salles. *Acervo do IMS – biblioteca e música*. [20--]. Disponível em <acervo.ims.uol.com.br>. Acesso em: 11 nov. 2013.

Referências fonográficas

Autor desconhecido. *Aiaí me deixe*. In: Grupo novo Cordão. Rio de Janeiro: Odeon, 1907. 78 RPM. Disponível em: <http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=246>. Acesso em: 11 nov. 2013.

ALMEIDA, Irineu. *Albertina*. In: Choro Carioca. Rio de Janeiro: Favorite Record, 1910. 78 RMP. Disponível em: <http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=276>. Acesso em: 10 nov. 2013.

_____. *Carne Assada*. In: Choro Carioca. Rio de Janeiro: Phoenix, 1915 – 1918. 78 RPM. Disponível em: <http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=313>. Acesso em: 11 nov. 2013.

_____. *Nininha*. In: Choro Carioca. Rio de Janeiro: Favorite Record, 1912. 78 RPM. Disponível em: <http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=375>. Acesso em: 11 nov. 2013.

BANDOLIM, Jacob do. *Chorinhos e Chorões*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1961. 1 LP.

CARRILHO, Altamiro. *Choros Imortais vol. 1*. Rio de Janeiro, 1964. 1 LP.

ORESTES, Nei. *Alemãozinho*. In: Benedito Lacerda. Rio de Janeiro: Odeon, 1936. 78 RPM. Disponível em: http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=3843>. Acesso em: 10 nov. 2013.

PIXINGUINHA. *Ingênuo*. In: Jacob do Bandolim, *Vibrações*. Rio de Janeiro: RCA Victor, 1967. 1 LP.

_____. *Os dois que se gostam*. In: Grupo do Pixinguinha. Rio de Janeiro: Odeon, 1915 – 1921. 78 RPM. Disponível em: http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=783>. Acesso: 10 nov. 2013.

RIBEIRO, G. *Cheirava-te*. In: Grupo O Passos no Choro. Rio de Janeiro: Odeon, 1912 – 1915. 78 RPM. Disponível em: http://acervo.ims.uol.com.br/index.asp?codigo_sophia=1764>. Acesso em: 10 nov. 2013.