

Narratividade e poder: sobre a construção da “história oficial” do choro*

GABRIEL SAMPAIO SOUZA LIMA REZENDE**

RESUMO: Neste artigo discuto a formação da “história oficial” do choro e sua reprodução em trabalhos recentes produzidos, sobretudo, em âmbito acadêmico. Para tanto, valho-me de uma pequena narrativa que condensa as principais etapas de formação do gênero consagradas nessa história para demonstrar como elas foram historicamente sedimentadas na bibliografia. Em seguida reflito, a partir das relações entre narração e poder, como essa narrativa hegemônica se vincula a uma determinada concepção de História.

PALAVRAS-CHAVE: choro; “história oficial”; narratividade e poder

Narrativity and power: on the construction of choro’s history

ABSTRACT: In this paper I discuss the conformation of an “official history” of choro and its reproduction in recent works produced, above all, in the academic realm. To this end I make use of a small narrative that condenses the main stages of choro’s formation consecrated in this story to demonstrate how they were historically sedimented in the bibliography. In following, I present some considerations on how this hegemonic narrative is linked to a particular conception of History by focusing on the relations between narrativity and power.

KEYWORDS: choro; “official history”; narrativity and power

* Este texto é um extrato da minha tese de doutorado, que foi defendida em 2014 com o título de “O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim: comentários à história oficial do choro”, e está em processo de revisão para publicação. A tarefa que ele pretende cumprir – realizar um exame crítico de momentos centrais da construção de uma narrativa hegemônica sobre a história do choro – é, em aparência, semelhante à empreendida por Pedro Aragão em sua tese de doutorado (2010). Entretanto, a perspectiva que apresento neste artigo responde a problemas teóricos diferentes daqueles que informam a reconstrução de Aragão. Essa diferença fundamental, que também se expressa nos marcos teóricos referenciados de cada trabalho, pode, de maneira muito sintética, ser resumida da seguinte maneira: enquanto o autor de “O Baú do Animal” se preocupa em atualizar os elos de continuidade que garantem a continuidade de uma determinada narrativa sobre a história do choro, eu busco colocar em evidência a relação entre essa continuidade e o poder.

** **Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende** é Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e professor do curso de Música da Universidade Federal da Integração Latino-americana (UNILA). Desenvolve pesquisas nas áreas de música popular, sociologia da música e sociologia da cultura. **E-mail:** gabriel.rezende@unila.edu.br

Refletir sobre a história é, inseparavelmente,
refletir sobre o poder (DEBORD, 1997, p. 92)

“O choro”

O Rio de Janeiro em meados do século passado [século XIX] era conhecido como a cidade dos pianos. Dos salões da alta burguesia até as salas de visita da classe média recém surgida, eram tocadas ao piano as polcas, schottische, mazurcas, valsas e outras danças europeias. Ao adaptar “de ouvido” estes gêneros, os músicos populares, quase sempre negros ou mestiços, foram sem sentir acrescentando o sentimental sotaque português e introduzindo o lado lúdico comum à música de influência africana. Assim nasceu um jeito Choroso de tocar, que teve em Joaquim Callado seu primeiro expoente. A ele se seguiram outros flautistas como Viriato, Luizinho e Patápio Silva.

Depois disso surgiram excelentes compositores como Ernesto Nazareth e Anacleto de Medeiros, que abriram o caminho para que na década de 1910, pelas mãos do gênio Pixinguinha, o Choro ganhasse uma forma musical definida.

Daí vieram Jacob do Bandolim, Luis Americano, Garoto, Radamés Gnattali, Waldir Azevedo e muitos, muitos outros, fazendo o Choro evoluir, absorvendo e reciclando influências.

Presente na música de Villa-Lobos, Tom Jobim ou Hermeto Pascoal o Choro é hoje uma linguagem musical brasileira que começa a ganhar o mundo. (CAZES, 2011)

Por sua natureza breve, um texto de divulgação pode ser um bom ponto de partida para um estudo situado no campo da cultura. A leitura da história que informa o conjunto de quatro parágrafos tomado como epígrafe a este artigo¹ foi “canonizada” numa das principais obras de referência para o estudo das práticas musicais por ela circunscritas². Além disso, a economia de palavras que um texto dessa natureza exige tensiona o autor a selecionar aquelas informações que

¹ Trata-se de um texto secundário dentro da homepage do cavaquinista Henrique Cazes, autor do livro *Choro: do Quintal ao Municipal* (1998), que se tornou uma das principais referências bibliográficas para as discussões desenvolvidas sobre o gênero até mesmo, ou talvez especialmente, no âmbito acadêmico. Apesar de secundário em relação ao conteúdo do site, ele é capaz de condensar de maneira exemplar a narrativa hegemônica que se construiu sobre a história do gênero, e por esse motivo será tomado como ponto de partida para o exame do processo de consolidação dessa narrativa. Nesse sentido, é importante destacar que a discussão apresentada neste capítulo não tem Henrique Cazes como interlocutor principal, mas sim a forma de narrar da qual ele é um porta-voz exemplar.

² Refiro-me aqui ao já mencionado livro de Henrique Cazes (1998).

seriam capazes de conformar um conteúdo que, a princípio, lhe pareceria essencial sobre o assunto a ser divulgado. Trata-se, aqui, do “choro”.

Ao invés de uma definição baseada em parâmetros técnico-musicais, encontramos naquele texto uma pequena narrativa sobre a formação e o desenvolvimento histórico do gênero musical em questão. A naturalidade com a qual as suas poucas linhas narram essa história é o tema central deste estudo. Não se trata de discutir as opções e preferências específicas de seu autor, mas sim de investigar em que medida a singularidade dessa produção reconstrói de forma sucinta uma espécie de “história oficial” do choro. Ou seja, a pequena narrativa apresentada como epígrafe será tomada como uma versão sintética e exemplar de uma história do choro que foi se consolidando na historiografia ao longo do século XX e que, nas últimas décadas, tornou-se consensual em relação aos seus pontos fundamentais. Conseqüentemente, a forma de selecionar e encadear os fatos que, em grande medida, orienta a construção dessa pequena narrativa, goza atualmente de um *status* de norma. É a introjeção e a naturalização da norma o elemento que garante a reprodução dessa narrativa e das posições de poder a ela associadas, apesar dos inúmeros conflitos de interesses. E essa norma tem orientado também a crescente produção bibliográfica ligada ao gênero musical dentro do universo acadêmico, como demonstrarei ao longo deste trabalho. Nesse sentido, portanto, a seleção e o encadeamento dos fatos apresentam-se como história oficial, pois contam com um fator indispensável a qualquer oficialidade efetiva: a legitimidade. Frente a essa situação, apresento aqui uma discussão sobre a construção dessa “historiografia oficial” do choro. Tal discussão se divide em duas etapas. Inicialmente, toma a estrutura e o conteúdo do texto-mote como ponto de partida para discutir as principais etapas que articulam as narrativas atuais sobre a história do choro. Essa análise parte de um corpo bibliográfico constituído tanto por obras que se tornaram referências para a construção dessa historiografia, quanto por textos recentes, e *se pauta por aquilo que é comum* na seleção e organização dos fatos operantes nessas obras. Em seguida, apresenta uma breve reflexão teórica sobre narratividade

histórica e, através dela, alguns elementos que dão sustentação e garantem a perpetuação da narrativa sobre a história do choro anteriormente discutida.

Gestação

O Rio de Janeiro em meados do século passado [século XIX] era conhecido como a cidade dos pianos. Dos salões da alta burguesia até as salas de visita da classe média recém surgida, eram tocadas ao piano as polcas, schottische, mazurcas, valsas e outras danças europeias.

O primeiro parágrafo do texto-mote apresenta o que ficou consagrado na historiografia como aquilo que poderíamos chamar de período de “gestação” do choro. Inicia-se a narrativa com a apresentação dos antecedentes, ou seja, aquele conjunto de elementos que possibilitou o nascimento do gênero. Indicadores de “modernidade” – os pianos, os salões, as danças etc. –, esses elementos estão associados, na historiografia, à chegada da corte portuguesa ao Brasil em 1808. A transferência da sede da coroa para a colônia americana iniciou o “surto” modernizador da então nova capital, o Rio de Janeiro. O desenvolvimento urbano, associado à emergência do setor de serviços públicos – correio, banco, telégrafo etc. –, deu vida a novos estratos sociais, e a disseminação dos padrões de lazer aristocrático-burgueses nos estratos econômica e socialmente menos favorecidos criou um solo fértil para o surgimento do choro. Segue, então, a narrativa:

Ao adaptar “de ouvido” estes gêneros, os músicos populares, quase sempre negros ou mestiços, foram sem sentir acrescentando o sentimental sotaque português e introduzindo o lado lúdico comum à música de influência africana.

A adaptação dos gêneros de danças europeias remete ao mito que, além de fundamentar e potencializar propostas de criação artística, se converteu em chave de leitura da história: a “antropofagia”, a forma *sui generis* de deglutir as influências estrangeiras que caracterizaria o “povo” brasileiro. Tal mito encontrou uma de suas expressões primevas no manifesto de Oswald de Andrade, e, mais adiante, cumpriu um papel fundamental no contexto das disputas simbólicas em torno da música

popular que se desenvolveram de maneira clara a partir da década de 1950³ e que implicaram a formação de um horizonte histórico de interpretação dessa música no Brasil⁴. Esse caráter mítico da singularidade nacional se explicita, no texto-mote, pelo caráter inconsciente da síntese operada, esse “sem sentir”, que é próprio de uma força metafísica que processaria as influências externas e as “aclimataria” ao solo nacional⁵. E é justamente esse “sem sentir” que vincula de maneira complementar a “antropofagia” ao mito da miscigenação, implícito na consideração dos supostos elementos “raciais” envolvidos na adaptação do repertório centro-europeu, a saber, o sentimentalismo português e o ludismo africano. Tratam-se de dois mitos de suma importância, não apenas para a historiografia da música popular brasileira, mas para a própria construção da identidade nacional. No que se refere ao choro, é possível sintetizá-los em termos musicais da seguinte maneira: uma matriz harmônico-melódica centro-europeia, cujo processo de adaptação implicou, por um lado, a valorização da melodia pelo sentimentalismo lírico de matriz portuguesa, e, por outro, a valorização do ritmo pela herança africana. Explicita-se também o elemento social presente nessa adaptação. A qualificação explicativa “quase sempre negros ou mestiços” subentende que o leitor a remeta a um extrato social sem acesso à educação musical formal; por isso, essa adaptação dá-se “de ouvido”⁶. Entretanto,

³ Conferir, por exemplo, Saraiva (2007).

⁴ Conferir Lima Rezende (2014).

⁵ A questão aqui não é discutir se, de fato, as influências externas são ou não adaptadas à realidade brasileira, questão que, atualmente, parece acarretar mais confusões do que esclarecimento. Limite-me, aqui, apenas a apontar algumas dificuldades que essa chave de leitura coloca para o avanço da reflexão sobre a história da música popular no Brasil: a vocação nacionalista, ou seja, a transformação generalizadora do processo de “deglutição” de influências externas em traço de caráter nacional, e a perspectiva da síntese a ela associada. Acredito ser mais proveitoso compreender a “antropofagia” como estratégia desenvolvida para dar respostas a problemas relativos à necessidade histórica de constituição de uma “identidade nacional” (como abordado por Contier em seu artigo “Modernismos e Brasilidade” [1992]), e nesse, sentido específico, uma singularidade nacional (?), do que compreender a “realidade brasileira” (ou carioca?) a partir de sua essencialização. Em termos sóbrios, e limitados ao âmbito da criação artística, o processo que se busca explicar pelo termo “antropofagia” é, antes de uma singularidade histórica caracterizadora de nacionalidade, algo próprio das tensões com as quais o criador lida. “[A] vanguarda é uma forma de canibalismo”, diz Karl através da citação de Contier; e este último cita Schoenberg como exemplo de artista antropofágico (cf. CONTIER, 1992, p. 262).

⁶ Ao constatar certas discrepâncias entre distintas transcrições do depoimento de Pixinguinha ao MIS, Bessa levanta o problema da “naturalização” da relação entre música popular e “herança africana” (cf. BESSA, 2005, p. 217). Nesse mesmo trabalho, a autora também discute como a cristalização dessa relação em fundamento de “brasilidade”, “tradição” etc. esconde um processo de afastamento de

alguns mestiços que gozavam de uma situação econômica mais favorável puderam ser educados musicalmente segundo os padrões espelhados nos costumes da burguesia europeia. Na maioria dos casos, tratava-se de instrumentistas de sopros, com destaque para os flautistas. A metáfora da mestiçagem antropofágica baseada no encontro da matriz branco-europeia com o elemento africano se traduz socialmente no encontro entre o solista letrado e os acompanhantes “de ouvido”. Desse encontro

[...] nasceu um jeito Choroso de tocar, que teve em Joaquim Callado seu primeiro expoente. A ele se seguiram outros flautistas como Viriato, Luizinho e Patápio Silva.⁷

Callado e o ano de 1870 ficaram cristalizados na historiografia como o pai e o ano simbólico do nascimento do choro⁸. O flautista letrado, que era também compositor, criou o grupo “Choro Callado”, representante ímpar da matriz instrumental que dava base ao choro: um solista acompanhado de dois violões e um cavaquinho. Um conjunto instrumental que, “chorosamente”, abrazeira as danças europeias. Assim elucidam-se as origens e encerra-se a etapa inicial de gestação do choro: no início, o choro era uma formação instrumental e um jeito brasileiro de interpretar a música europeia. Desse modo também convencionou-se encerrar as polêmicas em torno da origem do nome “choro”, como se verá em seguida.

Essas questões foram se assentando na historiografia na década de 60. Destaca-se nesse momento a figura de Jacob do Bandolim, que, embora não tenha formalizado uma “história do choro”, tornou-se uma importante referência para a narrativa sedimentada por críticos, jornalistas e pesquisadores. Protagonista na luta pelo “resgate” e “preservação” da “verdadeira tradição do choro”, Jacob dedicou grande parte de seus esforços enquanto estava longe do bandolim para construir um extenso arquivo documental voltado para o estudo “exato” da história do gênero.

músicos negros dos meios da cultura de massas a partir dos anos 40, sobretudo pelo movimento de profissionalização verificado nas rádios. Conferir BESSA (2005, p. 200 e ss.).

⁷ É interessante notar que o comentário dedicado à pioneira gravação de Patápio para a Odeon Record, na terceira edição da Revista da Música Popular (1954), não associa a figura do flautista ao choro (cf. COLEÇÃO, 2006, p. 147).

⁸ Conferir, por exemplo, Silva (1986, p. 21), Taborda, (2008, p. 49-50), Teixeira (2008-2009, p. 8-11), Carvalho (2010, p. 81), Peters (2005, p. 59), entre outros.

Soma-se a isso o fato de que ele, herdeiro do pensamento de figuras como Lúcio Rangel e Almirante, tornou-se uma espécie de “mentor” para as futuras gerações de músicos e de críticos musicais ligados ao choro, o que certamente garantiu a transcendência de suas ações. No depoimento de 1967 dado ao MIS, enquanto comentava sua discografia a Ricardo Cravo Albin, Sergio Cabral e Sérgio Bittencourt, Jacob foi indagado sobre as origens do choro. Recorrendo ao texto de sua autoria, estampado na contracapa de *Na roda do choro* (1961), ele declarou:

Da polca, originária da Europa, dançante e modulada, originou-se o choro. No Brasil, as três raças tristes cobraram o seu tributo tornando-a mais lenta e melodiosa, porém, dançante ou não, continuaram conhecidas como polcas, não há quem encontre em impresso ou disco dos mais antigos o vocábulo choro, todas eram polcas, mas como emocionavam quem as tocava ou ouvia, eram denominadas músicas de choro, de fazer chorar. Cadernos em meu poder, organizados em manuscritos em fim do século passado, confirmam esta assertiva, posteriormente é que às próprias composições indistintamente se passou a chamar de choro. Os primeiros divulgadores: Joaquim Antônio da Silva Calado, nascido em 1848 e falecido em 20 de março de 1880, flautista, foi quem primeiro se valeu do violão e do cavaquinho para apresentar choros, e dada sua condição de protegido do Paço Imperial, pois era Cavaleiro da Ordem da Rosa, a mais almejada condecoração do Império, e catedrático do Imperial Conservatório de Música, impunha às polcas interpretação lenta e modulada que por todos era aceita e imitada. (BITTENCOURT, 1967, fita 2, lado B, 3min. aprox.).

Nesta citação estão presentes o mito das “três raças tristes” formadoras do povo brasileiro⁹ – que já se apresentava como fonte da musicalidade nacional no poema de 1919 de Olavo Bilac intitulado “Música Brasileira” (BILAC, 1978)¹⁰ –, a “deglutição antropofágica” da cultura centro-europeia na interpretação dolente dos chorões, a importância fundacional de Callado etc., de forma que, no momento em que Jacob prestava seu depoimento, todos esses elementos já estavam claramente articulados em uma narrativa sobre as origens do choro. Soma-se aqui a importância da polca como gênero mãe, fator que a bibliografia não se cansará de destacar,

⁹ Sobre o mito da síntese racial relacionado com a historiografia do choro conferir, entre outros, Batista Siqueira (1970, p. 27), Vasconcelos (1991, p. 13) e Teixeira (2008-09, p. 9 – nota de rodapé n. 27).

¹⁰ É importante destacar que a ideia das “três raças tristes” se popularizou a partir da obra *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira* (1928), de Paulo Prado. Circulando nos meios artístico-intelectuais desde a década de 1930, tal ideia se incorporava ao senso comum e permitia interpretações livres, desvinculadas do papel que cumpriam na análise do intelectual paulista, como a reproduzida por Jacob.

sobretudo na forma de citação do ano em que ela foi dançada pela primeira vez em solo brasileiro¹¹. No âmbito da produção historiográfica propriamente dita, as questões relativas ao período inicial da história do choro já estão assentadas no livro de Batista Siqueira (1970), que, embora não seja uma obra que verse especificamente sobre o gênero, se tornou uma das mais importantes referências formais para a historiografia.

Dando uma nova roupagem às palavras de Jacob, Tinhorão, em 1974, inicia a sua narrativa sobre o choro da seguinte maneira:

O aparecimento do choro, ainda não como gênero musical, mas como forma de tocar, pode ser situado por volta de 1870, e tem sua origem no estilo de interpretação que os músicos populares do Rio de Janeiro imprimiam à execução das polcas, que desde 1844 figuravam como o tipo de música de dança mais apaixonante introduzido no Brasil. (TINHORÃO, 1978 [1974], p. 95)¹².

E, respaldado na obra de Batista Siqueira, mas evitando reduzir um processo histórico às ações de uma personagem, o autor destacará a importância fundacional de Callado para a história do choro:

Ficou então constituído o mais original agrupamento reduzido do nosso País – o *Choro* de Callado. Constava ele desde a sua origem de um instrumento solista, dois violões e um cavaquinho, onde somente um dos componentes sabia ler a música escrita; todos os demais deviam ser improvisadores do acompanhamento harmônico (BATISTA SIQUEIRA, 1970, apud TINHORÃO, 1978 [1974], p. 96).

Essa citação de Siqueira na obra de Tinhorão merece atenção, pois nela também está presente outro elemento (já anunciado) que será fixado pela bibliografia: o encontro do “letrado” com o “intuitivo”. Esse encontro protocolará outra das constâncias da historiografia. O desafio colocado pelo solista para os

¹¹ As disputas pela “precisão dos fatos” giram entre os anos de 1845 e 1846. O autor do texto-mote, em seu livro dedicado à história do choro, afirmou: “Se eu tivesse de apontar uma data para o início da história do Choro, não hesitaria em dar o mês de julho de 1845, quando a polca foi dançada pela primeira vez no Teatro São Pedro” (CAZES, 1998, p. 19). Entre as várias obras que se referem à polca no contexto dos “antecedentes” do choro e de outros gêneros populares, conferir Kiefer (1990 [1978], p. 16), Silva (1986, p. 24), Vasconcelos (1991, p. 33), Pellegrini (2005, p. 24), Machado (2007, p. 17-18) Severiano (2008, p. 26), e Peters (2005, p. 59).

¹² Dada a importância, para a nossa argumentação, da data de publicação da primeira edição das obras citadas, colocarei essa informação entre colchetes ao lado da data da edição consultada.

acompanhantes – a saber, prever as progressões harmônicas corretas para o acompanhamento de uma melodia, em geral, composta de muitos arpejos e executada de forma virtuosística –, foi pretexto para criar o título de diversas composições, e esse fato recheará a história primordial do choro com o aspecto “malicioso” e “brincalhão/ desinteressado” da cultura popular. Uma boa expressão dessa situação pode ser encontrada no artigo de Marília Barboza da Silva:

Em regra, só o flautista sabia ler música, quando sabia. Os violões e os cavaquinhos tocavam de ouvido. Nessas condições, a música ia sendo digerida com o tempero da sincopação nacional, ao sabor das negaças, descaídas e bossas dos executantes, em verdadeiros prélios de virtuosismo, onde o fino da arte era surpreender o acompanhamento com verdadeiras rasteiras harmônicas. Do parceiro que não atinava com determinada modulação inusitada, dizia-se que “caiu”. Isso explica os títulos do tipo: “Caiu, não disse”, “Não caio noutra”, “Cuidado violão” [...] (SILVA, 1986, p. 26-7)¹³.

Falta ainda destacar outro elemento fundamental para a constituição da historiografia atual sobre o choro no que se refere ao seu período de “gestação”. Em seu livro *Música popular em debate* (1966), Tinhorão incluiu uma versão ampliada de um artigo que publicara em 1962 no “Caderno B” do *Jornal do Brasil*¹⁴. Sob o título de “O choro: carteiro escreve a memória dos choros”, muitas das asserções apresentadas pelo autor nessa segunda publicação reivindicam legitimidade pelo fato de estarem amparadas em um livro de memórias que Alexandre Gonçalves Pinto, um carteiro e músico amador cuja vivência com o choro remete principalmente às últimas décadas do século XIX e à primeira do século seguinte, publicou em 1936. “A história do choro carioca, [...] pode ser facilmente levantada a partir do caótico, mas admirável livrinho de Alexandre Gonçalves Pinto”, afirma Tinhorão (1966, p. 92). O emprego dessa obra como fonte privilegiada de informações tem seus

¹³ A relação entre os desafios e os títulos das composições, associados ao solista letrado *versus* acompanhante “de ouvido” já estava presente na obra referencial de Batista Siqueira (1970, p. 139-40), e pode ser encontrada também em Tinhorão (1978 [1974], p. 96), Pelegrini (2005, p. 25), Miranda (2009, p. 78), Tabora (2008, p. 51) e Peters (2005, p. 60), entre outros.

¹⁴ “Velho carteiro escreveu em 1936 as memórias do choro e dos chorões antigos” (TINHORÃO, 1962, p. 6).

anteriores já na década de 1950¹⁵, e, quarenta e cinco anos após a publicação da obra de Tinhorão, a autoridade do livro de Gonçalves Pinto se fortaleceu, tornando-se uma referência indispensável para qualquer afirmação sobre o período de formação do choro¹⁶. São as memórias do carteiro, “de uma vez por todas”, que atestam que, em sua origem, “[...] o choro não constituía um gênero caracterizado de música popular, mas uma maneira de tocar, estendendo-se o nome às festas em que se reuniam pequenos conjuntos de flauta, violão e cavaquinho” (TINHORÃO, 1966, p. 91). “De uma vez por todas” sugere que as “polêmicas” sobre a origem do termo choro já se tornavam um tema incômodo dentro dos debates sobre o gênero¹⁷. *Xôlo, Chorus, Choromeleiros...* o fato é que, ao longo das últimas décadas, a questão retornará e será resolvida de modo essencialmente idêntico. Em 2009, evocando exatamente a mesma citação de Gonçalves Pinto escolhida por Tinhorão para embasar a sua argumentação¹⁸, Miranda sobe “nos ombros do carteiro” e dá por encerrada a questão:

Se a origem do termo *choro* provoca divergências, sua caracterização como um jeito da música instrumental brasileira de interpretar as danças europeias [...] constitui ponto pacífico, o que já era constatado no livro de Alexandre Gonçalves Pinto [...] (MIRANDA, 2009, p. 72).

¹⁵ Conferir, por exemplo, o artigo “Música das três raças”, escrito pela musicóloga e jornalista Mariza Lira para a Revista da Música Popular em 1955 (LIRA, 1955). O conteúdo desse artigo se resume, basicamente, a recitações de trechos do livro de Gonçalves Pinto, sem citá-lo explicitamente. Isso pode ser indício de que a utilização do livro como ponto de partida para a historiografia do choro ainda estava se consolidando. Em um dos artigos reunidos para compor seu livro sobre *Sambistas e chorões*, publicado em 1959 no “Suplemento Dominical” do Jornal do Brasil sob o título de “Literatura de cordel e música popular”, Lúcio Rangel apresenta o livro de Gonçalves Pinto ao leitor e comenta algumas das situações narradas pelo memorialista. Conferir Rangel (1959, p. 5 e 1962, p. 20-1).

¹⁶ Essa obra também cumpre um papel fundamental na construção da ideia de “tradição do choro”. Nesse sentido, as histórias narradas pelo memorialista serão recontadas com um vocabulário atualizado na revista *Roda de Choro*, publicada entre os anos de 1995 e 1996, cujo corpo editorial estava composto por alguns dos músicos e críticos mais representativos na defesa dessa “tradição”, entre eles, Ary Vasconcellos, Henrique Cazes, Hermínio Bello de Carvalho, Jairo Severiano, Luciana Rabello, Maurício Carrilho, Pedro Amorim e Sérgio Cabral.

¹⁷ Um ano após a publicação da obra de Tinhorão, Jacob do Bandolim, em seu depoimento ao MIS, também batia o martelo sobre a questão.

¹⁸ A referida citação é a que segue: “Juca flauta, como era conhecido, morava [...] porém, tocava os choros fáceis como fôsse [sic] polca, valsa, quadrilha, chotes, mazurca, etc.” (TINHORÃO, 1966, p. 91 – grifo do autor). Essa citação, utilizada com o mesmo propósito, pode ser encontrada, por exemplo, em Miranda (2009, p. 72), Silva (1986, p. 22) e Peters (2005, p. 60).

Do estudo realizado por Tinhorão sobre o livro de Gonçalves Pinto surge outra constância da historiografia: a referência à origem social dos chorões. Segundo este autor, o aspecto mais importante do livro de Gonçalves Pinto é a “revelação da condição social dos velhos componentes dos choros” (TINHORÃO, 1966, p. 91-2). O fato de que os músicos de choro provinham da baixa classe média do Rio de Janeiro oitocentista – composta, sobretudo, de funcionários públicos – se tornará outro elemento essencial dentro da historiografia, como é possível ler na página que inicia a narrativa de Cazes sobre a história do choro publicada em 1998:

A cidade crescia e melhorava, surgia a classe média urbana composta de funcionários públicos e pequenos comerciantes. Essa classe média, majoritariamente afro-brasileira, forneceu não só a mão-de-obra do Choro, mas também o público consumidor desse tipo de música. (CAZES, 1998, p. 27)¹⁹.

A especificidade da narrativa tecida por Tinhorão é que ela termina justamente onde, para os demais autores, ainda está em seus inícios; ou seja, aquilo que se cristalizou na historiografia “oficial” do choro como processo de formação do gênero, para Tinhorão é a totalidade da sua história, que se manteve viva enquanto persistiram as formas de sociabilidade popular que sustentaram esse desenvolvimento histórico inicial. A profissionalização do músico, a emergência dos meios de comunicação de massa e a disseminação da cultura de massa norte-americana significou, para Tinhorão, a morte do choro. Para a “historiografia oficial”, a história do gênero estava apenas começando.

¹⁹ Referências à origem social dos chorões no contexto dos “antecedentes” da história do choro podem ser encontradas, por exemplo, em Kiefer (1990 [1978], p. 23), Severiano (2008, p. 36-7), Taborda (2008, p. 56), Carvalho (2010, p. 81), Peters (2005, p. 64). Machado (2008, p. 30-31) também se vale do texto de Gonçalves Pinto para evocar a origem social dos chorões, articulando-a com o encontro do “letrado” com o “intuitivo” e a maneira singular de tocar as danças de salão.

Fixação

Depois disso surgiram excelentes compositores como Ernesto Nazareth e Anacleto de Medeiros, que abriram o caminho para que na década de 1910, pelas mãos do gênio Pixinguinha, o Choro ganhasse uma forma musical definida.

Em finais dos anos 70, quando Margarida Autran discutia a suposta “descaracterização” sofrida pelo gênero ao longo dessa década, já era plenamente visível que aqueles elementos (ano fundacional, conjunto fundamental, lugar social, amadorismo/caráter lúdico, miscigenação e origem do nome) se entrelaçavam e teciam uma forma de narrar. Sintetizando a história dessa música em um parágrafo, a autora afirma que o choro, enquanto “[f]usão abasileirada de gêneros europeus e africanos”,

[...] foi criado no Rio de Janeiro, na década de 1870, por músicos em sua maioria amadores, pequenos funcionários públicos que se reuniam nas manhãs de domingo para executar, à sua moda, os tangos, xotes, polcas, mazurcas e habaneras que animavam os salões da alta burguesia. Como também sofriam a influência das danças negras, trazidas pelos escravos, como o lundu, o batuque e o jongo, estes músicos populares tinham uma maneira de tocar nostálgica, chorosa, que levou a que fossem conhecidos como chorões. Os conjuntos, que inicialmente eram formados apenas pelos terno flauta, violão e cavaquinho, aos quais se juntaram mais tarde outros instrumentos, [...] eram chamados de choro. Esta denominação depois foi estendida às próprias músicas que executavam, e o choro transformado em gênero musical (AUTRAN, 1979-80, p. 66-67)²⁰.

O parágrafo se encerra anunciando o próximo passo da narrativa, que consiste em conduzir aquele estado primevo do choro, aquela “essência difusa”, para a cristalização em um gênero musical específico. Ernesto Nazareth e Anacleto de Medeiros – aos quais costuma-se somar a figura de Chiquinha Gonzaga – aparecem como grandes expoentes que dão início a esse período de fixação, que se encerraria pelas mãos do “gênio” Pixinguinha.

²⁰ Nota-se que o componente “tristeza” é atribuído pela autora à herança africana. A respeito dessa variante existente na interpretação da gênese “espiritual” do choro, que remete a questões mais amplas relativas à formação da identidade nacional, conferir a nota n. 325 da minha tese de doutorado (LIMA REZENDE, 2014).

A marca de “excelente compositor”, junto com a de “personagem ímpar” – leia-se: não era um chorão típico –, acompanhará Nazareth em sua trajetória pela história do choro. A qualidade fronteira – fronteira entre a cultura europeia e a nativa, entre o “frasco delicado” e o “vidro grosseiro” (VASCONCELOS, 1991, p. 33), entre a “música das alturas” e a “música de pulso” (MIRANDA, 2009, p. 16) –, que nos remete ao mito da miscigenação e que dá ao choro uma de suas qualidades distintivas dentro da história da música popular brasileira, encontra na figura de Nazareth um dos pilares da fronteira entre o erudito e o popular – fronteira esta muito explorada pela historiografia, sobretudo a mais recente²¹. Um dos meios utilizados para reiterar essa qualidade da figura de Nazareth é associá-lo a Chopin. Tal associação teria sido estabelecida primeiramente pelo próprio Nazareth com o intuito de diferenciar tanto a sua música quanto a sua própria figura do “popular”. De acordo com Mário de Andrade, Nazareth teria lhe confidenciado a sua intimidade com a obra de Chopin em 1926, e o musicólogo compartilhara essa confiança com o público da Sociedade Cultura Artística de São Paulo²². Nessa ocasião, Mário de Andrade também lançava a ideia de que a escrita pianística de Nazareth estaria inspirada nas formações instrumentais oitocentistas das serestas, funções e, também, dos choros. Além disso, dava destaque para o caráter “sincopado” da música de Nazareth. A conferência de Mário de Andrade foi publicada em forma de artigo na terceira edição da Revista da Música Popular, em 1954, e esses elementos presentes na análise do musicólogo, descolados de aspectos mais substanciais dessa análise, se tornaram “clichês” na historiografia²³. Essa tríplice qualidade de Nazareth, a saber,

²¹ Conferir, por exemplo, Machado (2007). No âmbito específico da historiografia do choro, os motivos para a valorização dessa suposta qualidade fronteira da obra de Nazareth são discutidos no último capítulo da minha tese de doutorado (LIMA REZENDE, 2014).

²² Em 1926, Mário de Andrade realizou uma conferência sobre Ernesto Nazareth nessa Sociedade. Conferir a publicação da palestra na Revista da Música Popular (ANDRADE, 2006 [1954]).

²³ Mário de Andrade não estava construindo uma genealogia do choro, circunstância pela qual diversos elementos de sua análise são incompatíveis com o papel cumprido por Ernesto Nazareth na “historiografia oficial” do choro. Entre tais elementos, destaca-se a ideia de que Nazareth não possui “aquela tristeza permanente, tão do nosso povo [...]”. Nazareth não sabe ter essa tristeza sonora e chiando, que não faz mal”. (ANDRADE, 2006 [1954], p. 160). Já vimos que Jacob considerava a afeição “triste” um elemento essencial para a constituição do choro, e sabe-se que, para ele, Nazareth e Pixinguinha representavam os dois grandes pilares da história do gênero. A vida e a obra do primeiro

seu posicionamento limítrofe entre o popular e o erudito – muitas vezes traduzido na simples associação com Chopin –, sua contribuição na síntese das inúmeras influências do período – tanto na sua “tradução” da música dos conjuntos de choro para o piano, quanto na sua “sistematização genial” do gênero tango brasileiro²⁴ – e a importância da sua síncopa no “amolecimento” das danças europeias – sobretudo a polca; essa tríplice qualidade resumirá o papel a ele atribuído dentro da narrativa, como podemos ler em uma versão de 2008:

Ao contrário dos colegas, Nazareth não compôs simplesmente tangos, polcas, Schottisches. Ele captou o esquema rítmico-melódico criado pelos chorões – enfim, a alma do choro – e o levou para o piano, estilizando-o de forma magistral. [...] Uma característica peculiar de sua obra é a localização na fronteira do popular com o erudito (SEVERIANO, 2008, p. 39-40)²⁵.

E, ao comentar o valor das valsas de Nazareth, comparável às dos “grandes valsistas europeus do século XIX”, o autor completa: “[n]acionalizando a

foram minuciosamente investigadas por Jacob, como atesta a documentação que constitui o seu acervo (hospedado atualmente no MIS/RJ). Entre seus documentos pessoais há um texto datilografado intitulado “Nazareth, por Almirante”, seguido de outro também dedicado a contar a vida e a obra do pianista e compositor que fora escrito pelo próprio Jacob. Enquanto o primeiro fazia eco do ensaio de Mário de Andrade e falava de um “estilo aparte na música popular brasileira”, de “frases melódicas de sentir bem brasileiro” e de “recursos engenhosos como desenhos melódicos que recordavam a influência de certos instrumentos típicos dos chorões brasileiros” que reforçam a “ideia de brasilidade”, Jacob sentencia diretamente: “o traço mais característico de suas composições é, sem dúvida, o da brasilidade”. A historiografia alinhou-se a esta última interpretação da figura de Nazareth.

²⁴ Na última frase do capítulo destinado à vida e obra de Henrique Alves de Mesquita, Batista Siqueira destaca que: “Nazareth baseara sua estética nas observações de seu ilustre orientador amigo, mestre e companheiro mais velho – o Maestro Mesquita, verdadeiro criador do *tango brasileiro*, de que Nazareth foi o sistematizador genial” (BATISTA SIQUEIRA, 1970, p. 81). Assim, o papel de Nazareth como “sistematizador genial” do tango brasileiro foi adotado pela historiografia, sendo reproduzido, por exemplo, por Silva (1986, p. 26) e Vasconcelos (1977, p. 13 e 1991, p. 34). Uma variação dessa assertiva encontra-se na obra de Cazes, onde lemos que Nazareth foi “o fixador do tango brasileiro”. O autor atribui a expressão a Mário de Andrade na já citada conferência de 1926 (CAZES, 1998, p. 37). No texto dessa conferência, assim como no do artigo escrito pelo intelectual 14 anos mais tarde e também intitulado “Ernesto Nazareth” (ANDRADE, 1976, p. 319-323), tal expressão não figura. Aparece, sim, a seguinte afirmação: “Nazareth poderá *quando muito* ser tomado pelo grande anunciador do maxixe, isto é, da dança urbana genuinamente brasileira”. (ANDRADE, 2006 [1954], p. 132). Em 1962, Lúcio Rangel afirmou, também atribuindo a citação a Mário de Andrade, que Nazareth foi “o grande fixador do maxixe” (RANGEL, 1962, p. 38), afirmação repetida por Cravo Albin em seu dicionário online. Para aumentar a confusão, Mozart de Araújo – que procurou estabelecer as diferenças entre o tango brasileiro e o maxixe –, atribui ao musicólogo (para em seguida questionar) a afirmação de que Nazareth foi o “anunciador e o fixador do maxixe” (ARAÚJO, 1972, p. 24).

²⁵ Apesar de desvinculados de uma narrativa sobre a história do choro, vale notar que esses temas são desenvolvidos e reafirmados na obra de Machado (2007).

influência desses compositores, mais a do próprio Chopin, perceptível em várias peças, Nazareth incorporou às suas valsas a singela melancolia brasileira das canções seresteiras” (SEVERIANO, 2008, p. 40).²⁶

Anacleto de Medeiros, embora apresente um trajeto iluminado pelo brilho de “obras primas” do repertório, carrega um destino dentro da narrativa do choro que é indissociável da atuação junto às bandas, sobretudo do papel de fundador e mestre da Banda do Corpo de Bombeiros do Rio de Janeiro²⁷. Como havia trânsito entre os músicos das bandas e os ambientes do choro, o repertório praticado nesses ambientes foi incorporado ao das bandas. Uma vez que muitos instrumentistas de sopros iniciavam sua formação musical em bandas, a historiografia considerou essas agrupações como um importante propagador do gênero. Esse papel “pedagógico-divulgador”, que já fora destacado em 1966 por Tinhorão (p. 99-100), aparece também na produção acadêmica recente. Apoiando-se na argumentação de Cazes, Pellegrini, em sua dissertação de mestrado, afirma:

Por volta de 1870, havia no Brasil aproximadamente 3000 bandas nos pequenos grupamentos [sic] militares. Muitos de seus maestros eram também chorões e, como eram responsáveis pela formação musical de seus instrumentistas, foram de grande importância para a disseminação do gênero por todo o país. Desses maestros, destaca-se Anacleto de Medeiros que dominava muito bem todos os instrumentos de sopro, compôs diversos choros e dirigiu, a partir de 1896, a Banda do Corpo de Bombeiros que passou a se destacar das demais por sua “afinação, leveza, e arranjos mais bem acabados” (CAZES, 1999, p. 30). (PELLEGRINI, 2005, p. 25-6).²⁸

²⁶ Dentre as várias obras que se referem à ligação entre Nazareth e Chopin, conferir Araújo (1972, p. 18), Kiefer (1990 [1978], p. 11), Cabral (1978, p. 27), Paz (1997, p. 98), Cazes (1998, p. 36) e Lima (2011, p. 114). É interessante notar que Lúcio Rangel, provavelmente influenciado pelo comentário negativo de Mário de Andrade em relação às influências estrangeiras na obra de Nazareth, comenta: “Sua obra, especificamente brasileira, apesar da influência de Chopin, situa-se entre o erudito e o popular” (RANGEL, 1962, p. 136 – grifo nosso). Isso é um sintoma de que, quando Rangel escreve, o papel de Nazareth na narrativa sobre a história do choro ainda não estava bem consolidado.

²⁷ Na construção de sua figura recria-se novamente o mito “composto” da “miscigenação antropofágica”: afrodescendente, foi aluno do Imperial Conservatório de Música. Além de boas composições, essa mescla entre o erudito e o popular, entre o europeu e o africano, resultou em um “abrasileiramento” dos gêneros musicais de danças originalmente europeias.

²⁸ Sobre o papel das bandas na formação de músicos e na divulgação do choro, conferir, por exemplo, Albin (dicionário online), Miranda (2009, p. 71), Carvalho (2010, p. 81-2), Albino e Lima (2011, p. 77), Peters (2005, p. 60 e ss.).

Sobre Pixinguinha, nota-se que o culto à sua personagem vem de longa data²⁹. Figura unânime, “inconteste”, seu nome virou quase sinônimo de “brasilidade” em sua essência mais pura, e suas criações são consideradas, “por definição”, brasileiras (BITTENCOURT, 1967, apud PAZ: 1997, p. 38). Acrescenta-se uma genialidade transbordante, indefectível, coroada em 1978 pela biografia de Sergio Cabral. Tanto como instrumentista, quanto como compositor, a trajetória de Pixinguinha divide a história do choro³⁰. Um dos aspectos centrais dessa trajetória para a continuidade da narrativa é a fixação do choro em um gênero musical com características próprias. Embora nos leve a crer que a criação de um gênio não deva ser profanada com a linguagem da razão, Cabral reconhece que “[...] a obra de Pixinguinha permite uma abordagem racional. Ele soube reunir uma série de elementos que andavam dispersos nas primeiras décadas da formação do choro” (CABRAL, p. 1978, p. 20)³¹. Uma variação atual dessa assertiva nos conta que, nas primeiras décadas do século XX, “[...] desponta o grande Pixinguinha, um dos pilares da música popular brasileira, cuja trajetória como compositor, instrumentista,

²⁹ Conferir, por exemplo, a Revista da Música Popular (COLEÇÃO, 2006) e o livro de Lúcio Rangel (1962, p. 64). Entre as “anedotas” recorrentes na bibliografia, utilizadas com o intuito de enfatizar a precocidade de Pixinguinha – atributo característico das figuras “geniais” –, encontramos a expressão de admiração “esse garoto promete”, entoada por Irineu de Almeida, professor do compositor. Somam-se a ela os relatos da “proeza” de Pixinguinha por, ainda jovem, ter tocado “com limpeza durante meia hora a conhecida polca ‘Língua de Preto’”. Outro emblema da precocidade de Pixinguinha é o fato de já atuar profissionalmente na época em que ainda usava calças curtas, vestimenta que caracterizava a juventude. Tais indicadores de genialidade foram apresentados pelo próprio Pixinguinha em seu depoimento ao MIS (1966), e reproduzidos, por exemplo, por Cabral (1978, p. 22-3), Cazes (1998, p. 53) e Severiano (2008, p. 82-3), estando ausentes – à exceção do exemplo das “calças curtas” – no texto laudatório de Rangel (1962).

³⁰ Segundo Severiano, já em 1929 Pixinguinha “mudara o curso da história da flauta brasileira e do choro, gênero que renovou e consolidou com suas concepções geniais” (SEVERIANO, 2008, p. 87). Para Cravo Albin, incluí-lo entre a espécie humana não seria inteiramente correto: “Melhor e mais justo [seria] destacar Pixinguinha como fora da duvidosa espécie [...] que cada vez mais embaraça e nos embriaga em dúvidas. ‘Anjo’, essa é a melhor indicação de sua procedência, de suas origens, de sua argamassa especialíssima” (ALBIN, 1997, p. 41). Numa das expressões mais acabadas do culto a Pixinguinha, lê-se: “São Pixinguinha: uma figura densa e monolítica, dessas que o tempo não reduz a dimensão e tampouco faz oxidar ou prescrever à chegada de outras. Pelo contrário: insubstituível porque única e inadjetivável. Personagem de texto bíblico: não se enquadra nos planos e foge aos ângulos em que procuramos focá-lo. As lentes se empobrecem, os refletores se desregulam e o texto se esmaece em imprecisões”. (CARVALHO, 1986, p. 58).

³¹ Unanimidade na bibliografia, o papel sintetizador e fixador de Pixinguinha em relação ao choro já havia sido defendido por Jacob em seu depoimento ao MIS (apud CÔRTEZ, 2006, p. 9), e também pode ser encontrado, por exemplo, em Silva (1986, p. 29), Cazes (1998, p. 57), Severiano (2008), Teixeira (2008-2009, p. 10) e Peters (2005, p. 65).

regente e orquestrador contribuiu para fixar as bases do choro contemporâneo” (CARVALHO, 2010, p. 83).

Como flautista e saxofonista, Pixinguinha é reconhecido por “abrasileirar” a forma de execução desses instrumentos. Com o saxofone desenvolveu o “contraponto brasileiro”, quando, na década de 1940, passou a tocar a segunda voz ao lado de Benedito Lacerda. Além disso, sua figura é central para a continuidade da narrativa: a década de 1920 e parte da seguinte, na história do choro, praticamente coincidem com a trajetória de Pixinguinha, primeiramente frente aos Oito Batutas e, em seguida, atuando como arranjador de orquestras em diversas rádios³². Em consequência desses trabalhos nas rádios, Pixinguinha passou a ser considerado o criador do “arranjo brasileiro”³³.

Ao longo da década de 1930, a trajetória de Pixinguinha passa a dividir o palco da narrativa com os “regionais”, pequenas agrupações instrumentais constituídas por violões, cavaquinho, percussão e instrumento solista, que acompanhavam cantores e supriam outras demandas instrumentais das rádios. Entretanto, vivia-se ainda um momento incipiente da profissionalização das atividades musicais, de forma que o valor estético das composições ficava comprometido pela suposta má qualidade da execução instrumental. Era necessário, portanto, “fazer o choro evoluir”.

³² Ao lado de Pixinguinha, a história do choro durante a década de 20 é representada pela série *Choros*, de Villa-Lobos.

³³ “Dizer que Pixinguinha foi o ‘fundador’ do arranjo de música brasileira não é nenhum exagero, é apenas a constatação de uma verdade histórica” (CABRAL, 1978, p. 19-20). Segundo Cazes, Pixinguinha entrara para o rádio com o propósito deliberado de “encontrar uma linguagem de orquestra tipicamente nacional” (CAZES, 1998, p. 71). Em 1962, Lúcio Rangel já destacava o “verdadeiro ‘espírito’ de brasilidade” nas orquestrações de Pixinguinha (RANGEL, 1962, p. 76). Em 2001, Aragão defendeu sua dissertação de mestrado intitulada “Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro” (ARAGÃO, 2001). Para uma discussão detalhada sobre o tema, conferir BESSA (2005).

Lapidação

Daí vieram Jacob do Bandolim, Luis Americano, Garoto, Radamés Gnattali, Waldir Azevedo e muitos, muitos outros, fazendo o Choro evoluir, absorvendo e reciclando influências.

Entre finais da década de 1940 e os anos 50, o choro sai das sombras projetadas pelos cantores e volta ao primeiro plano. Esse período, “que já foi considerado uma pequena fase de ouro” (SILVA, 1986, p. 30), coincide com a difusão massiva de gêneros musicais estrangeiros nas rádios, sobretudo o jazz e os gêneros caribenhos. Em reação a essa situação, um grupo formado por músicos, intelectuais e críticos musicais engajou-se na luta em defesa das autênticas manifestações musicais nacionais. No que se refere ao choro, era o momento de investigar as suas origens, pesquisar seus fundadores, resgatar seu repertório e, acima de tudo, tocá-lo com o respeito e a dignidade merecidos, sem “esculhambação”³⁴. Era hora do choro ser “levado a sério”.

É nesse momento que desponta a figura de Jacob do Bandolim. Foi ele que, tanto com o instrumento na mão quanto vasculhando bibliotecas e colecionando partituras, discos etc., travou as maiores batalhas na defesa da “verdadeira tradição” do choro. É a sua foto que vigia, como um patrono, a página inicial da história do choro escrita por Cazes. Como pesquisador, entrou para a história como ferrenho defensor do gênero; como músico, não ficou apenas reconhecido como compositor e, talvez, o mais importante intérprete do gênero e criador da “verdadeira” escola do “bandolim brasileiro”³⁵. Dando continuidade ao trabalho de lapidação do choro iniciado por Benedito Lacerda, Jacob se tornou sinônimo de ordem e disciplina para o trabalho. Por um lado, portanto, retomou a tradição perdida das “rodas de choro”; por outro, cobrou a sacralidade do evento que ali ocorria. Ao longo de sua carreira, dividida sobretudo entre as rádios e as gravações em estúdio, seu trabalho como intérprete e como líder de conjuntos – com destaque especial para o Conjunto Época

³⁴ Refiro-me aqui à famosa assertiva de Radamés Gnattali de que a organização musical dos Oito Batutas era uma “esculhambação”. Conferir, por exemplo, Cazes (1998, p. 57) e Taborda (2008, p. 65).

³⁵ Conferir, por exemplo, Paz (1997, p. 62), Cazes (1998, p. 103) e Severiano (2008, p. 311).

de Ouro – resultou em uma abordagem camerística na interpretação do repertório, com partes arranjadas, exploração de recursos expressivos (como a variação de dinâmica) etc.³⁶ No que se refere à sua liderança frente aos conjuntos, diz-se que

Jacob chamou, em 1966, os melhores chorões do momento para formar o conjunto “Época de Ouro”, que se destaca dos outros pelo seu caráter camerístico, em arranjos tomados com um cuidado pouco comum aos choros da época (e mesmo aos de hoje em dia). Dino Sete Cordas chega a dizer em entrevista, já em seus 83 anos de idade, que os arranjos eram todos escritos (PELLEGRINI, 2005, p. 29).

O conjunto de ações desenvolvidas por Jacob preparou o terreno para que Radamés Gnattali tornasse ainda mais indistinta, aos olhos de daqueles que leem essa história, a linha divisória entre o popular e o erudito, modernizando o choro com os pés imersos na tradição. Assim, tornou-se marco fundamental na historiografia a composição de Radamés intitulada *Suíte Retratos*, com movimentos homenageando os ícones da “tradição” – Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga, Anacleto de Medeiros e Pixinguinha –, e com dedicatória a Jacob do Bandolim³⁷.

“Absorver e reciclar influências”, como nos conta o texto-mote, foram as funções atribuídas pela historiografia a figuras como a de Waldir Azevedo. Ao se consagrar como fenômeno de massas, alcançando grande repercussão nos meios de comunicação ao longo das décadas de 1950 e 1960, o “virtuoso” foi o responsável pela projeção do cavaquinho como instrumento solista. Assim, busca-se encobrir os conflitos que motivavam as profundas desavenças entre Jacob e Waldir, e o primeiro frequentemente divide com o último o mesmo espaço da narrativa³⁸. Para Jacob, a música de Waldir representava a decadência do choro, decadência, aliás, que não se cansou de anunciar pelos melancólicos defensores do gênero³⁹.

³⁶ Nesse sentido, na bibliografia do choro, é recorrente a comparação de seu trabalho como solista com o de Segóvia. Conferir, por exemplo, Paz (1997, p. 69).

³⁷ Conferir, por exemplo, Peters (2005, p. 73).

³⁸ Na maioria dos casos, comenta-se a trajetória de Jacob e, em seguida, a de Waldir. Conferir, por exemplo, Silva (1986, p. 31), Cazes (1998, p. 98 e 105), Pellegrini (2005, p. 29) e Carvalho (2010, p. 85).

³⁹ Em seu depoimento ao MIS, Jacob afirmou que “O marco deteriorador da história da música brasileira foi o ‘Delicado’ [composição de Waldir Azevedo]”. (BITTENCOURT, 1967, apud CAZES, 1998, p. 103).

Dez, quinze anos de solidão

Entre o final da década de 1950 e os primeiros anos da década seguinte tem início o que a historiografia considera como um período em que o choro cai no “ostracismo” – leia-se: ignorado pela grande mídia, cujos holofotes se voltaram para a Bossa Nova e, em seguida, para a Jovem Guarda. Hermínio Bello de Carvalho, sempre atento aos ensinamentos de Jacob, indicava o problema em 1966, incluindo na pauta do programa *Retratos Musicais* – veiculado pela emissora de rádio do Ministério da Educação e da Cultura – a seguinte chamada:

Tradicionalmente carioca, o choro parece estar meio esquecido pelos compositores novos. De vez em quando, alguns se aventuram a uma chegada na imensa casa de mestre Jacob, lá em Jacarepaguá. Rosinha de Valença, Paulinho da Viola ficam lá horas a fio escutando as fabulosas histórias que lhes conta o grande chorão. Histórias que, inevitavelmente, acabam em Pixinguinha... (CARVALHO, 1966).

Conscientemente ou não, com tais palavras o autor já intuía o “ressurgimento” do gênero, pois, em 1973, foi a público o show *Sarau*, organizado por Paulinho da Viola, evento que a historiografia cristalizou como o grande marco desse *revival*. A narrativa segue:

Em fins de 1973, Paulinho da Viola incluiu no show *Sarau* realizado no Teatro da Lagoa alguns números de choro com o *Época de Ouro*, que foi a grande atração da temporada. Esse show marcou um infelizmente breve renascimento do choro. (SILVA, 1986, p. 31).

O pessimismo de Silva, explicitado em um artigo de 1986, não será confirmado pela bibliografia. Nos textos mais recentes encontramos que, a partir de meados da década de 1970, multiplicaram-se os grupos, os festivais, os clubes, que aumentou o número de críticos musicais, jornalistas e adeptos do gênero, e que o choro começou a consolidar seus espaços institucionais⁴⁰. Em uma versão recente dessa narrativa afirma-se que:

⁴⁰ Sobre o “ressurgimento” do choro na década de 70, ver, por exemplo, Albin (dicionário online), Miranda (2009, p. 160), Albino e Lima (2011, p. 78) e Peters (2005, p. 73 e ss.).

Desde então o choro, carioca em suas origens, dissemina-se por todo país, em clubes, escolas, oficinas, rodas de som, recuperando assim seu lugar em nossa vida cultural, como música ao mesmo tempo simples e sofisticada, que transita confortavelmente entre o erudito e o popular [...] (MIRANDA, 2009, p. 161)⁴¹.

Consagração do gênero

Presente na música de Villa-Lobos, Tom Jobim ou Hermeto Pascoal o Choro é hoje uma linguagem musical brasileira que começa a ganhar o mundo.

“Economizando” o período de “ostracismo”, o texto-mote concluiu diretamente com a consagração do gênero⁴². Ao reconhecimento nacional – implícito na citação de Miranda – Cazes acrescenta a repercussão internacional do gênero, cultivado atualmente em países como Japão e França⁴³.

Outro modo utilizado pelo autor do texto-mote para sublinhar a importância do gênero é destacar a presença do choro na música de compositores consagrados da história da música no Brasil. As referências às ligações de Villa-Lobos com o choro, por exemplo, abundam na bibliografia⁴⁴. Entretanto, colocada no contexto mais amplo das atuais asserções sobre a importância do choro para a constituição da música popular brasileira, a sentença que encerra o texto-mote pode ser interpretada a partir da tendência “pan-chorística” de parte da historiografia. A série de artigos escrita entre 1995 e 1996 por Luis Antônio Simas para a Revista Roda

⁴¹ Atualmente, o destaque é a atuação da Escola Portátil de Choro, fundada em 2000. Trata-se de uma iniciativa voltada para a formação de instrumentistas na “tradição” do choro. Essa iniciativa é vista como a coroação da geração atuante na década de 1970 pelas “lutas heroicas” que ela travou em prol da já comentada revitalização do choro: “A via-crucis da geração de Luciana – e também dos violonistas Raphael Rabello, Maurício Carrilho, Luiz Otávio Braga e do pandeirista Celsinho Silva – que incluía peregrinações por salas de museu para tirar o bolor das partituras e procissões a subúrbios distantes, atrás de uma roda de choro na década de 70, naturalmente, não foi percorrida em vão. O legado encontra-se disponível e democratizado, sem qualquer custo para quem se matricular numa das oficinas oferecidas pela escola”. Conferir Moura ([2004], p. 32). Fechar-se-á assim (como veremos em seguida) a última etapa da narrativa: a consagração da geração que, na década de 70, sob a batuta do “mestre Radamés Gnattali”, encampou a luta pela conservação e divulgação da “tradição do choro”. Conferir, por exemplo, Carvalho (2010, p. 79) e Peters, (2005, p. 74 e ss.).

⁴² O “ressurgimento” do choro é abordado por Cazes em seu livro já citado sobre a história do gênero (1998, p. 141 e seguintes).

⁴³ A consagração nacional e internacional do choro também é destacada, por exemplo, por Carvalho (2010, p. 87).

⁴⁴ Conferir, por exemplo, Cravo Albin (dicionário online), Miranda (2009, p. 77) e Carvalho (2010, p. 83).

de Choro demonstra o firme propósito de provar empiricamente que o choro esteve presente na gênese das mais variadas manifestações musicais e culturais “autenticamente” brasileiras, sejam o carnaval, o maxixe ou a modinha. Embora essa tese ainda não tenha repercutido nos meios acadêmicos, ela nos leva diretamente ao problema das relações entre história e poder.

Narração e poder: esboço de uma crítica

O que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso. (FOUCAULT, 2007, p. 8).

Desde a primeira vez que a polca foi dançada no Teatro São Pedro até a consagração atual do gênero choro, a narrativa tem sido repetida incansavelmente. Depois de demonstrar empiricamente sua decantação na bibliografia, discuto agora, por um viés teórico, aquilo que garante que ela se reproduza com tamanha naturalidade. E parto da seguinte questão: o que dá unidade a essa narrativa? Que elementos permitem alinhar quase 150 anos de história em um contínuo linear e homogêneo?

São recorrentes na bibliografia alguns artifícios narrativos de continuidade: a divisão da história do choro em “gerações”, postulada por Ary Vasconcelos e reproduzida por diversos autores⁴⁵; a “tradição” das bandas, que é capaz de unir gerações de músicos desde Callado até Paulo Moura, e que será resgatada por Pixinguinha na década de 1930 para a criação da “escola de arranjo brasileira”; a escola da “flauta brasileira”: Callado – Patápio Silva – Pixinguinha – Benedito Lacerda – Altamiro Carrilho; a “baixaria” – ou o “contraponto brasileiro”: Irineu Batina – Tute, Pixinguinha – Dino Sete Cordas; o trânsito entre o erudito e o popular: Nazareth – Villa-Lobos – Radamés Gnattali; os espaços de sociabilidade: saraus e festas (“choros”) do século XIX – saraus de Jacob – rodas de choro atuais.

⁴⁵ O “geracionismo” de Ary Vasconcelos foi adotado explicitamente por Silva (1986), Cravo Albin (dicionário online), Carvalho (2010), e problematizado por Taborda (2008).

Entretanto, por detrás de todos esses artifícios narrativos pontuais, encontram-se duas forças implícitas que sustentam e permeiam toda a narrativa sobre a história do choro: “tradição” e “brasilidade”⁴⁶. São elas as “misteriosas essências” (LIMA, 1996, p. 12) que compõem o bastidor invisível sobre o qual se estica o tecido da história⁴⁷. O caráter metafísico dessas forças fundamentais pode ser compreendido como a contrapartida recalcada de uma historiografia que tirava sua legitimidade justamente de um ideal ascético de objetividade. Baseada na coleção de fatos, datas e nomes, sua expressão mais acabada pode ser encontrada no prefácio que Sergio Cabral escreveu para o livro *No tempo de Noel Rosa*:

Almirante é um fetichista da verdade. Passa semanas revolvendo documentos, consultando pessoas, na pesquisa de uma data. É a vocação mais extraordinária de historiador de que tenho notícia. De historiador consciente da sua missão de registrar o fato para coevos e pósteros, sem a ausência de uma vírgula, sem esquecer minúcias e sem qualquer capacidade inventiva ou fantasiosa. Com ele não tem bandeira. *Conta-se o caso como o foi.* (ALMIRANTE, 1977 [1963], p. 9 – grifo nosso).

Almirante talvez tenha sido aquele que inaugurou, no campo da música popular, o “culto dos fatos”, cuja consequência mais evidente é o “arquivismo”. Os principais nomes que construíram as bases da atual historiografia da música popular no Brasil são músicos e críticos de música, colecionadores de todo tipo de documentação referente ao gênero historiografado⁴⁸. É sobre a base da “objetividade” e da “precisão” da coleção de fatos enunciados na cadeia da história que a narrativa reivindica sua legitimidade. Em outras palavras, esse caráter

⁴⁶ Ao discutir as noções de continuidade empregadas para dar unidade ao discurso histórico, Foucault oferece uma reflexão sobre a noção de “tradição” que pode ser bastante elucidativa quando aplicada à historiografia do choro. Segundo o filósofo, essa noção “visa a dar uma importância temporal singular a um conjunto de fenômenos, ao mesmo tempo sucessivos e idênticos (ou, pelo menos, análogos); permite repensar a dispersão da história na forma desse conjunto; [...] graças a ela, as novidades podem ser isoladas sobre um fundo de permanência, e seu mérito transferido para a originalidade, o gênio, a decisão própria dos indivíduos” (FOUCAULT, 2008, p. 223-24).

⁴⁷ Reconhecer que se trata de categorias metafísicas não torna seu impacto na vida social menos significativo. “Tradição” e “brasilidade”, não como essências transcendentais, mas sim como poderosos valores orientadores de ações sociais, como instâncias discursivas do poder, como mecanismos de subjetivação, como *normas e regras*; ambas são elementos da maior importância para a análise sócio-histórica no campo da música popular.

⁴⁸ Refiro-me aqui a figuras como Lúcio Rangel, Jacob do Bandolim, Tinhorão, Hermínio Bello de Carvalho etc.

fetichista da “verdade dos fatos” é um dos elementos centrais que garantem a naturalidade da narrativa sobre a história do choro justamente por implicar o recalque das posições valorativas (provavelmente consideradas naturais), indispensáveis à seleção e organização dos fatos. Mas a aparente fortaleza do apelo metodológico à “verdade dos fatos” – a suposta garantia de neutralidade de uma narrativa que deriva sua objetividade do material que forma seu enredo, como se a ação do historiador fosse semelhante à daquele que revela a imagem resultante de um quebra-cabeças pela correta reunião e entrelaçamento de suas peças – é, entretanto, a sua grande fragilidade. Ao nos alertar que o “documento”, em sua pretensa facticidade objetiva, deve ser compreendido como “monumento”, Le Goff tenta mostrar que sua aparência de objetividade é resultante

[...] do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – *voluntária ou involuntariamente* – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe documento-verdade. Todo documento é mentira. Cabe ao historiador não fazer o papel de ingênuo. (LE GOFF, 2003, p. 538 – grifo meu)⁴⁹.

Embora não seja este o lugar para reconstruir a crítica ao “culto do fato”, da “verdade evidente”, da “neutralidade do documento”, o que resultaria, por fim, em uma atualização da crítica ao positivismo, parece-me importante sublinhar as suas relações com o poder. Não é de hoje que importantes pensadores como Le Goff têm nos alertado para tratar com desconfiança todo tipo de verdade que se declara objetiva, auto-evidente. Pois, “[e]mbora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão”, tais verdades respondem a representações do mundo social que, em última instância, “são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam”, ressalta Chartier (2002, p. 17). Para aproximar essa problemática à crítica cultural praticada no Brasil, cito um pequeno fragmento do estudo sobre “cultura brasileira e identidade nacional”, de Renato Ortiz, em que este autor vincula explicitamente o problema da criação de uma memória/identidade nacionais à indagação pelos grupos sociais com elas identificados:

⁴⁹ Nesse mesmo sentido, Le Goff afirma: “Um documento é uma mentira se for adotado no sentido positivista, pois se esquece que a sua verdade está quase toda nas suas intenções” (LE GOFF, apud CHALHOUB, 1986, p. 338-39, nota de rodapé n. 44).

[...] a procura de uma “identidade brasileira” ou de uma “memória” brasileira que seja sua essência verdadeira é um falso problema. [...]. A pergunta fundamental seria: quem é o artífice desta identidade e desta memória que se querem nacionais? A que grupos sociais elas se vinculam e a que interesses elas servem? (ORTIZ, 1994, p. 139).

Mesmo sem aprofundar essas questões no âmbito específico da produção e reprodução de discursos sobre o choro, é possível perceber que não é mera coincidência que a qualidade fronteira entre o erudito e o popular – cuja referência monolítica atual é a obra de Radamés Gnattali – seja tão aclamada em um momento em que parte significativa da produção musical ligada ao gênero se aproxime de uma estética associada à música de concerto. Nem surpreende o fato de que, através de nomes emblemáticos da defesa de sua “tradição”, o choro goze atualmente de grande legitimidade perante pequenas e grandes instituições, seja do poder público, estatal ou privado.

Para encerrar minha argumentação enfocarei o problema da continuidade histórica e suas relações com o poder de um último ponto de vista. O exercício do poder se nota pela sua capacidade de criar legitimidade, de formar subjetividade, de naturalizar processos históricos e de reproduzir as narrativas pelas quais estes se tornam familiares a nós. Nesse sentido, quando entramos no plano das grandes narrativas históricas, todo cuidado é pouco. Pois, nele, o poder está oculto em cada elo de continuidade que dá fluidez ao decurso histórico, como um “remendo” colocado sobre as disrupturas que ameaçam a linearidade pela qual se desenrola o passado. Ao comentar esse aspecto fundamental da teoria benjaminiana da história⁵⁰, Jeanne Marie Gagnebin chama a atenção para o fato de que essa ação de ocultamento não é necessariamente intencional (GAGNEBIN, 2014, p. 203). Acredito que essa não-intencionalidade seja um elemento importante para explicar o problema com o qual trabalho. O fato da narrativa histórica hegemônica sobre o choro ser tão familiar aos nossos ouvidos, tão natural ao nosso entendimento, explica, em certa medida, a

⁵⁰ “Antes de Michel Foucault e dos historiadores da descontinuidade, Benjamin denunciou as construções historiográficas habituais que, sob uma coerência aparente, cuidam de apagar as dúvidas possíveis na transmissão da história e de silenciar os abismos irreduzíveis do acontecido” (GAGNEBIN, 2014, p. 203).

capacidade que ela tem para se reproduzir nos mais diversos âmbitos, inclusive no acadêmico. Embora alguns estudos – sobretudo no campo das ciências humanas – comecem a trilhar o caminho de uma revisão crítica dessa historiografia⁵¹, grande parte do interesse acadêmico pelo choro ainda é orientado pela “história oficial”. Nesse sentido, a história e a tradição do choro estão intimamente relacionadas. É a última que, ao orientar a seleção dos fatos e organizá-los em torno de um determinado sentido, permite o surgimento da narrativa que compõe a primeira. Em outras palavras, a história do choro é a história da formação e do desenrolar de sua tradição. Não é à toa que este termo concentra em si as principais disputas de poder em torno do gênero. Na medida em que a fluidez da narrativa história dele depende, e que sua relação com o poder é manifesta, uma breve digressão conceitual sobre o seu emprego pode contribuir para o avanço da reflexão. Espero, com isso, reunir os problemas teóricos trabalhados até aqui.

O objeto ao qual o referido termo se aplica não corresponde àquela tradição com “t” maiúsculo, fenômeno sócio-antropológico próprio a formas de experiência comunitária cuja dissolução causada pelo avanço do capitalismo e da industrialização canalizou boa parte da atenção e das energias de intelectuais e artistas europeus na virada do século XIX para o XX. A teoria benjaminiana nos diz que, na medida em que constituía o meio para a transmissão da verdade – da qual, ao mesmo tempo, retirava a sua autoridade –, a Tradição era capaz de dar um sentido profundo à existência de determinado grupo social, tecendo uma memória coletiva em torno das experiências acumuladas e garantindo a sua perpetuação. Nesse sentido, o desmoronamento da Tradição transformou em ruínas toda a história precedente da humanidade (BENJAMIN, 2007). A “tradição do choro” também engendra verdades, e delas também retira uma autoridade. Mas as suas verdades são do tipo que se ergue sobre os escombros de um mundo regido por verdades de caráter metafísico-religioso: a verdade dos fatos. Um tipo de verdade cuja fonte vital é uma forma de experiência (*Erlebnis*) que, ao situar na relação sujeito-objeto o *locus*

⁵¹ Conferir, por exemplo, Braga (2002), Camargo (2004), Bessa (2005), Alves (2009) e Fernandes (2010).

da verdade, rouba o trono das formas de experiência (*Erfahrung*) que davam fundamento à existência da verdade metafísica. Trata-se, portanto, de um tipo tradição que nasce de um mundo onde a Tradição se tornou um problema. Nesse sentido, o surgimento de uma “tradição do choro” faz parte da tendência histórica, surgida nas sociedades para as quais a própria História se tornou igualmente um problema (Idem), para a (re)criação de formas de sociabilidade que têm como referência normativa a autoridade da “tradição”. Visando compreender a dinâmica dessa tendência histórica, Hobsbawn cunhou o termo “invenção das tradições” (HOBSBAWN e RANGER, 1984).

A ideia de “tradição inventada” pode (apenas pode!) nos dar a impressão de que bastaria revelar as artimanhas discursivo-ideológicas que se escondem por detrás de cada construção histórico-social cunhada com a aura de “tradição” para que estas se desmoronem aos pés do investigador. Mas, como bem notou Marcos Napolitano, não é por serem inventadas que essas tradições estão menos enraizadas nos corações e nas mentes (NAPOLITANO, 2007, p. 6), de modo que denunciar aquelas artimanhas não bastaria para compreender as complexidades dos fenômenos sociais. Ou seja, uma vez que se enraízam nos corações e mentes dos agentes históricos, levando-os a tomar posição (a valorar), a reproduzir discursos, transmitir saberes, a sujeitar-se e a engendrar relações de poder etc., as “modernas tradições” invocam espectros das antigas tradições (AGAMBEN, 2010). Tendo como horizonte a ascensão dos regimes nazi-fascistas, Benjamin pressentiu e denunciou o potencial barbárico contido na recriação de relações auráticas com os objetos da cultura (BENJAMIN, 2007). Mesmo que aquele horizonte para o qual se dirigia a mirada benjaminiana possa estar bastante distante do que temos a nossa frente, o poder de suas reflexões para iluminar o mundo contemporâneo pode também ajudar a esclarecer alguns aspectos do nosso problema. Não seriam noções como as de “brasilidade” e “autenticidade”, que estão fortemente imbricadas com a “tradição do choro”, meios de recriar uma relação aurática com os “bens culturais” acumulados nessa “tradição”? Pode-se desvincular a própria ideia de “tradição do choro” das relações de poder e de dominação que estão na sua base e que elas voltam a ensejar?

Não estão essas relações de autoridade vinculadas a um saber, transmitido de geração em geração, que pode adentrar no mais profundo da relação com a música? Seriam de todo inapropriadas, por se referirem ao problema da tradição nos escritos de Walter Benjamin, as seguintes palavras de Hannah Arendt: “Na medida em que o passado tem sido transmitido como tradição, ele possui autoridade; na medida em que a autoridade se apresenta historicamente, ela se transforma em tradição” (ARENDE, 2007, p. 38)?

No final de sua palestra sobre Nazareth, Mário de Andrade critica duramente a musicologia brasileira pela falta de investigações rigorosas e incisivas sobre a própria música nacional, e alerta: “[...] ninguém entre nós se aplicou a recolher, estudar, discriminar essas forças misteriosas nacionais que continuam agindo mesmo depois de mortas” (ANDRADE, 2006 [1954], p. 161 [33])⁵². Hoje em dia poderíamos dizer que já saldamos a nossa dívida com o autor. E, depois de muito recolher, estudar, discriminar, já está na hora de libertar do contínuo histórico essas forças misteriosas “que continuam agindo mesmo depois de mortas”. Talvez assim, liberadas de ser um elo da cadeia histórica, elas possam soar de novas maneiras, até mesmo de maneiras dissonantes em relação à maneira dominante de narrar a história do choro (estudos realizados nas últimas décadas sobre o próprio Nazareth e Pixinguinha já começam a indicar novos caminhos). Talvez assim possamos começar a escutar também as vozes daqueles que, ligados a momentos disruptivos da história social, foram ocultados pela necessidade de continuidade dessa narrativa.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. Da utilidade e dos inconvenientes de viver entre espectros. *Serrote*. Rio de Janeiro: IMS, nov. 2010.

ALBIN, Ricardo. C. Choro. In: _____. *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br/choro/dados-artisticos>>. Acesso em: 06 jan. 2011.

_____. Pixinguinha – 100 anos. In: REZENDE, Maria Aparecida (coord.). *Pixinguinha – Série Depoimentos*. Rio de Janeiro: UERJ, 1997.

⁵² O português da citação foi normalizado.

ALBINO, C. e LIMA, S. R. A. O percurso histórico da improvisação no *ragtime* e no choro. *PER MUSI: Revista Acadêmica de Música*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, jan./jun. 2011.

ALMIRANTE (Henrique F. Domingues). *No tempo de Noel Rosa*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

ALVES, C. G. *O choro que se aprende no colégio: a formação de chorões na Escola Portátil de Música do Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – UERJ, Rio de Janeiro, 2009.

ANDRADE, Mário de. *Música, doce música*. São Paulo: Martins Editora, 1976.

_____. Ernesto Nazareth. In: COLEÇÃO Revista da Música Popular. Rio de Janeiro: FUNARTE: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006, p. 130-32, 160-61.

ARAGÃO, Pedro M. *O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro*. Tese (Doutorado em Música) – UNIRIO, 2011.

ARAGÃO, Paulo. *Pixinguinha e a gênese do arranjo musical brasileiro (1929 a 1935)*. Dissertação (Mestrado em Música) – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2001.

ARAÚJO, M. Ernesto Nazareth. *Revista brasileira de cultura*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, n. 14, out. – dez. 1972.

ARENDT, Hanna. Introduction. In: BENJAMIN, W. *Illuminations*. Nova Iorque: Schocken Books, 2007.

AUTRAN, Margarida. “Renascimento” e descaracterização do choro. Em BAHIANA, Ana Maria et al. *Anos 70. Música popular*. Rio de Janeiro: Europa Empresa Gráfica e Editora, 1979-80.

BENJAMIN, Walter. *Illuminations*. Nova Iorque: Schocken Books, 2007.

BESSA, Virgínia. *Um bocadinho de cada coisa: trajetória e obra de Pixinguinha*. História e Música popular nos anos 20 e 30. Dissertação (Mestrado em História Social) – FFLCH/ USP, São Paulo, 2005.

BILAC, Olavo. *Poesias*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1978.

BITTENCOURT, Jacob P. Depoimento prestado ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 24 de fev. de 1967. Fita magnética. MIS.

BRAGA, Luiz O. R. C. *A invenção da música popular brasileira: de 1930 ao final do Estado Novo*. Tese (Doutorado em História) – IFCS/ UFRJ, Rio de Janeiro, 2002.

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

CAMARGO, L. F. E. Choro: enunciado e ajustamento. *REPOM*, n.1, maio/2004. Disponível em: <<http://www.repom.ufsc.br/REPOM1/chico.htm>>. Acesso em: 09 jan. 2011.

CARVALHO, A. P. O choro e sua árvore genealógica. *REcine*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, Ano 7, n. 7, out. 2010.

CARVALHO, Hermínio. B. *Mudando de conversa*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

_____. “Retratos musicais”; “Reminiscências do Rio de Janeiro” e “Música Popular Brasileira”. Fichas técnicas de programas de rádio veiculados pela rádio do MEC entre 1965 e 1966. Disponível em: <<http://www.acervohbc.com.br/BuscaSimples.aspx>>. Acesso em: 28 dez. 2010.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao Municipal*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

_____. O choro. Disponível em: <<http://www.henriquecazes.com.br/index2.php?cat=ochoro>>. Acesso em: 06 jan. 2011. Texto de divulgação.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da Belle Époque*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Algés: Difel, 2002.

COLEÇÃO Revista da Música Popular. Rio de Janeiro: FUNARTE: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006.

CONTIER, Arnaldo. Modernismos e brasilidade: música, utopia e tradição. In: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal da Cultura, 1992.

CÔRTEZ, Almir. *O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim*. Dissertação (Mestrado em Música) – IA/ UNICAMP, Campinas, 2006.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

FERNANDES, Dmitri. C. *A Inteligência da Música Popular A “autenticidade” no samba e no choro*. Tese (Doutorado em Sociologia) – FFLCH/ USP, São Paulo, 2010.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2008.

_____. *Microfísica do poder*. São Paulo: Graal, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração*. Ensaios sobre Walter Benjamin. São Paulo: Editora 34, 2014.

HOBBSAWN, Eric; RANGER, Terence. (orgs.). *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1984.

KIEFER, Bruno. *Música e dança popular: sua influência na música erudita*. Porto Alegre: Movimento, 1990.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

LIMA, L. C. Ernesto Nazareth e a valsa da *Suíte Retratos* de Radamés Gnattali. *PER MUSI: Revista Acadêmica de Música*. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, jan./jun. 2011.

LIMA, L. F. Choro: aprenda você mesmo. *Roda de Choro*. Rio de Janeiro, n. 4, 1996.

LIMA REZENDE, Gabriel S. S. *O problema da tradição na trajetória de Jacob do Bandolim: comentários à história oficial do choro*. 2014. 443f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2014.

LIRA, Mariza. Música das três raças. In: COLEÇÃO Revista da Música Popular. Rio de Janeiro: FUNARTE: Bem-Te-Vi Produções Literárias, 2006.

LIMA REZENDE, Gabriel S. S. Narratividade e poder: sobre a construção da “história oficial” do choro. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 65-96, jan.-jun. 2015.

MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre: ambição e vocação de Ernesto Nazareth*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2007.

MIRANDA, Dilmar. *Nós a música popular brasileira*. Expressão Gráfica: Fortaleza, 2009.

MOURA, J. O casarão do choro. *Argumento*, n. 6, [2004]. Disponível em: <www.livrariaargumento.com.br/revista/artigo/choro.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2010.

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias. A questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2007.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PAZ, Ermelinda. A. *Jacob do Bandolim*. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

PELEGRINI, R. T. *Análise dos acompanhamentos de Dino Sete Cordas em samba e choro*. Dissertação (Mestrado em Música) – IA/UNICAMP, Campinas, 2005.

PETERS, Ana P. *De ouvido no rádio: os programas de auditório e o choro em Curitiba*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – SCHLA/ UFP, Curitiba, 2005.

PINTO, Alexandre. G. *O choro: reminiscência dos chorões antigos*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

RANGEL, Lúcio. *Sambistas e Chorões: aspectos e figuras da música popular brasileira*. São Paulo: F. Alves, 1962.

_____. Literatura de cordel e música popular. *Jornal do Brasil – Suplemento Dominical*. Rio de Janeiro, ano LXIX, n. 272, 21 nov. 1959, p. 6. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/cache/245608021775/I0108800-22PX=000157PY=000112.JPG>>. Acesso em: 09 jan. 2014.

SARAIVA, Joana M. *A invenção do sambajazz: discursos sobre a cena musical de Copacabana no final dos anos de 1950 e início dos anos 1960*. Dissertação (Mestrado em História) – PUC-RIO, Rio de Janeiro, 2007.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 2008.

SILVA, Marília. T. B. da. “Dó. Pelos caminhos do Choro.”. Em VARGENS, J. B. M. (org.). *Notas musicais cariocas*. Petrópolis: Vozes, 1986.

_____. São Pixinguinha. In: REZENDE, Maria Aparecida (coord.). *Pixinguinha – Série Depoimentos*. Rio de Janeiro: UERJ, 1997.

SIQUEIRA, Baptista. *Três vultos históricos da música brasileira*. Rio de Janeiro: D. Araujo, 1970.

TABORDA, Márcia. Choro, uma questão de estilo?. *Música em contexto*. Brasília, n. 1, 2008.

TEIXEIRA, J. G. L. C. *A Escola Brasileira de Choro Raphael Rabello de Brasília: um estudo de caso de preservação musical bem-sucedida. Ensaio elaborado para o projeto Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia, 2008-2009*.

TINHORÃO, José. R. *Música popular: um tema em debate*. Rio de Janeiro: Editora Saga, 1966.

LIMA REZENDE, Gabriel S. S. Narratividade e poder: sobre a construção da “história oficial” do choro. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 2, p. 65-96, jan.-jun. 2015.

_____. *Pequena História da Música Popular*. São Paulo: Art Editora, 1978.

_____. Velho carteiro escreveu em 1936 as memórias do choro e dos chorões antigos. *Jornal do Brasil* – Caderno B. Rio de Janeiro, ano LXXII, n. 243, 18/10/1962, p. 6. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/cache/543880695638/I0033320-22PX=000730PY=000099.JPG>>. Acesso em: 09 jan. 2014.

VASCONCELOS, Ary. *Raízes da música popular brasileira*. Rio de Janeiro: Rio Fundo Ed. 1991.