

O USO DO “FORMATO *CHORUS*” PARA FINS DE IMPROVISAÇÃO NA PRÁTICA ATUAL DO CHORO¹

Dr. Almir Côrtes

UNICAMP

Pós-doutorado em Música

SIMPOM: Subárea de Teoria e Prática da Execução Musical

Resumo: O objetivo principal deste artigo é mostrar como o “formato *chorus*” vem sendo adaptado para fins de improvisação na música popular brasileira. Trata-se de um formato desenvolvido dentro do *jazz* norte americano, que consiste em criar uma nova melodia em tempo real sobre a progressão harmônica de uma determinada composição. O foco central da argumentação é a incidência desse procedimento nas práticas musicais em torno do choro. Observou-se que, apesar da prática da improvisação estar presente de forma expressiva na confecção dos contracantos executados ao violão 7 cordas, do acompanhamento (violão, cavaquinho e pandeiro) ou mesmo da ornamentação, articulação e variações realizadas pelos solistas, a inserção de seções voltadas exclusivamente para o desenvolvimento de improvisos vem aumentando de forma gradativa dentro da prática atual do choro. A partir dessa constatação, são discutidos aqui os casos que mais se aproximam da improvisação sobre o “formato *chorus*”. Por meio da consulta de gravações, apresentações e rodas de choro buscou-se comentar a relação entre o “formato *chorus*” e formas musicais recorrentes no repertório do choro. Foi possível também elencar peças do repertório que vem sendo utilizadas para tal finalidade, e destacar alguns dos principais instrumentistas que improvisaram dessa forma em suas gravações. Para ilustrar essa prática, foi utilizada a transcrição de uma improvisação realizada pelo bandolinista Izaias Bueno de Almeida sobre a progressão harmônica da seção C do choro *Cochichando*, composto por Pixinguinha, João de Barro e Alberto Ribeiro. As reflexões e ocorrências aqui apresentadas nos levam a considerar que houve uma adaptação do “formato *chorus*” na prática do choro.

Palavras-chave: Improvisação no choro; *Chorus* na música popular brasileira; Bandolinista Izaias Bueno de Almeida.

The usage of the “chorus form” for the purpose of improvisation in the current practice of choro music

Abstract: The main goal of this article is to show how the “chorus form” has been adapted for the purpose of improvisation on Brazilian popular music. This is a format developed in the American jazz, which consists in building a new melody in real time over the harmonic progression of a chosen composition. The central focus of the argumentation is the incidence of this procedure on musical practices related to *choro* music. It was observed that, although the practice of improvisation is used in an expressive way to play countermelodies on the seven strings guitar, the accompaniment (guitar, cavaquinho and pandeiro) or even at the ornamentation, articulation and variations performed by soloists, the inclusion of sections exclusively used to the development of improvisation has been increasing gradually in the current practice of *choro*. From this observation, the cases that come closest of improvisation on the “chorus form” are discussed here. Through the consultation of recordings, shows, and

¹ Este artigo é parte da tese de Doutorado *Improvizando em Música Popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira* (CÔRTEZ, 2012). A pesquisa realizada durante o Doutorado (Processo: 2006/06571-6) abriu caminhos para a pesquisa atual de Pós-doutorado (Processo: 2011/20790-0). Ambas as pesquisas foram financiadas por meio de bolsas de estudo concedidas pela FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo).

rodas de *choro* (*choro jams*) it is commented about the relationship between the "chorus form" and musical forms that are recurrent in the *choro* repertoire. It was also possible to list part of the repertoire that has been used for that purpose, and to highlight some of the leading instrumentalists who have improvised in this way in their recordings. To illustrate this practice, it is used the transcription of an improvisation performed by mandolinist Izaías Bueno de Almeida over the chord progression of the C section of *Cochichando*, a *choro* standard composed by Pixinguinha, João de Barro and Alberto Ribeiro. The reflections and occurrences presented here lead us to consider that there was an adaptation of "format chorus" in the practice of *choro*.

Keywords: Improvisation in *choro* music; Chorus on Brazilian popular music; Mandolinist Izaías Bueno de Almeida.

1. Introdução

Em meio às diferentes manifestações culturais desenvolvidas no Brasil encontramos algumas práticas musicais nas quais a improvisação é executada através do canto. Talvez uma das mais conhecidas seja a cantoria de viola nordestina, também chamada de "repente" ou "desafio." (RAMALHO, 2002). Entretanto, sabe-se da existência de outras modalidades como o "samba-de-partido alto" baiano/carioca² e o cururu³ do interior paulista, que faz parte do universo da música caipira⁴. De forma geral, tais improvisações estão centradas basicamente na criação de versos, uma espécie de poesia cantada. No caso da cantoria, existe uma melodia pré-estabelecida sobre a qual os participantes improvisam o texto, entrecortado por um interlúdio instrumental executado com a viola de 10 cordas.

Na arte da improvisação executada através de instrumentos musicais, destaca-se o uso de procedimentos que fazem alusão às técnicas encontradas na música de concerto europeia.⁵ Nota-se o uso de ornamentação na reexposição das melodias e de variações rítmico-melódicas, cujo resultado final se mantém próximo da melodia original. Nesse caso,

² A denominação "baiano/carioca" foi utilizada conforme Sandroni (2001. p. 104-108).

³ "Segundo Alleoni (2006), atualmente no Vale do Médio Tietê encontra-se em forma de canto de desafio entre duas duplas de cururueiros que se alternam entoando versos improvisados seguindo uma rima pré-determinada pelo primeiro cantor, chamada de "carreira": do divino (terminando em "ino"), do sagrado (terminando "ado"), de São João (terminando em "ão"), etc." (PINTO, 2008. p. 75 e 76).

⁴ "Em todas essas atividades e práticas lúdico-religiosas como a Folia do Divino, a Folia dos Santos Reis, a dança de Santa Cruz e de São Gonçalo, o Cururu, a Catira ou Cateretê, a Moda de Viola, a Quadrilha, a Cana-Verde, o Congado, o Moçambique, o Catopé, o Caiapó e outras, a viola aparece como instrumento obrigatório. A dimensão musical representada pelos seus toques, somados aos gêneros e ritmos caipiras que acompanhavam tais manifestações, apresenta-se como um elemento fundamental, atuando tanto como meio de oração como de lazer. É esta dimensão musical das práticas que se denomina música caipira e que deu origem ao segmento do mercado fonográfico chamado de música sertaneja" (MARTINS, 1975. p. 105,111; MARTINS, 2004 *apud* PINTO, 2008. p.16).

⁵ Conferir, por exemplo, o tratado *On playing the flute* escrito em 1752 pelo compositor e flautista alemão Johann Joachim Quantz (1797-1773). Dentre outros procedimentos e técnicas, o trabalho trata da ornamentação barroca.

temos um tipo de improvisação que adorna ou altera ligeiramente a melodia, por vezes utilizando apenas notas importantes do tema como ponto de partida e finalização de novas frases. Ao mesmo tempo, encontramos improvisações que acontecem de maneira súbita sobre um trecho da peça, retomando em seguida a melodia principal. O músico decide abandonar momentaneamente a linha melódica e improvisar um novo trecho que não tem relação de variação com a melodia original. Apesar de tais práticas estarem bastante associadas ao choro, percebe-se que as mesmas são recorrentes em outros mundos da música popular, como no repertório instrumental da música caipira ⁶, do baião, do frevo ou do tango argentino.

Apesar das práticas acima citadas continuarem vigentes, observa-se que a inserção de seções voltadas exclusivamente para o desenvolvimento de improvisos vem aumentando de forma gradativa dentro das práticas atuais presentes na música popular brasileira. Ao contrário das ornamentações e variações, nas quais a melodia da peça é a principal referência para a confecção da improvisação, em tais seções os improvisos são construídos basicamente sobre uma progressão de acordes selecionada para tal finalidade. Observa-se, portanto, a incorporação de procedimentos que muito se assemelham ao que se pode chamar de “formato *chorus*” - um formato desenvolvido dentro do *jazz* norte americano, que consiste em criar uma nova melodia em tempo real sobre a progressão harmônica do tema.

2. O “formato *chorus*”

Por volta da década de 1910, dentro da prática musical que foi classificada pelo mercado fonográfico por rótulos como *New Orleans*, *dixieland* ou mesmo *old time*, nota-se um tipo de improvisação coletiva envolvendo contraponto ⁷. A transição entre o estilo de improvisação coletiva para o solo individual começa a tomar forma em torno de 1920. Hodeir (1956) considera o trompetista Louis Armstrong como um dos principais precursores desta prática. Nas gravações com seu grupo (*Hot Five*) surgem os primeiros improvisos com caráter de solo individual. Tal procedimento começou a ser amplamente reproduzido, e se tornou hegemônico na prática jazzística. A progressão harmônica (*changes*) da peça, sobre a qual se improvisa um solo, foi denominada de *chorus*.

Comparada com a música anterior do estilo de New Orleans, essa música é caracterizada pelo triunfo da personalidade individual sobre o grupo. A execução

⁶ Conferir “A música instrumental sertaneja.” (PINTO, 2008. p.19-31).

⁷ Os grupos que executavam esse tipo de música possuíam uma seção rítmica formada geralmente por piano, banjo, tuba e bateria, sobre a qual era executada a melodia principal ao trompete, dialogando com os contrapontos da clarineta e do trombone.

do *Hot Five* de 1926 é bem menos coletiva do que o grupo de King Oliver.⁸ (HODEIR, 1956. p. 50).

Certamente a proposta estético-musical e desenvoltura técnica de Armstrong contribuíram de forma significativa para o advento do “formato *chorus*” dentro do *jazz*. Contudo, é importante frisar que isso ocorre justamente num momento em que as práticas em torno do *jazz* são encampadas pela indústria do entretenimento. Fato que favoreceu em grande medida o culto à individualidade e sua proeminência sobre a criação coletiva, sendo que o *chorus* se torna um dos espaços nos quais se projeta a ideia de personalidade da “estrela” principal.

Vejam os a seguir algumas considerações sobre a utilização do “formato *chorus*” dentro da música popular brasileira. Para tanto, destacaremos alguns exemplos do exercício da improvisação em uma música instrumental que tem presença expressiva nas práticas populares: o choro.

3. Considerações sobre improvisação no choro

Embora o ato de improvisar no choro esteja bastante associado à realização dos contracantos executados ao violão 7 cordas⁹, do acompanhamento (violão, cavaquinho e pandeiro) ou mesmo da realização da ornamentação, articulação e variações¹⁰, pode-se constatar através de gravações, apresentações e rodas de choro que a improvisação de uma nova linha melódica tem sido cada vez mais constante, pelo menos nos últimos 30 ou 40 anos. Essa melodia improvisada, que interage com o acompanhamento, não tem relação de variação com a melodia principal, trata-se realmente de uma nova linha elaborada sobre a progressão harmônica de uma das partes da composição. Contudo, variações melódicas e ornamentos continuam recorrentes, sendo que uma prática não anula a outra.

Verifica-se que muito tem sido escrito sobre a habilidade de Pixinguinha enquanto improvisador¹¹, tanto em suas primeiras gravações à flauta quanto nos contrapontos gravados com saxofone tenor ao lado do flautista Benedicto Lacerda. Tais registros evidenciam suas

⁸ Tradução realizada pelo autor. Texto original: “Compared to the older New Orleans style, this music is characterized by the triumph of the individual personality over the group. The 1926 Hot Five’s playing is much less purely collective than King Oliver’s”. (HODEIR, 1956. p. 50).

⁹ Trabalhos como Contracantos de Pixinguinha: contribuições históricas e analíticas para a caracterização do estilo (MAGALHÃES, 2000) e Pixinguinha e Dino sete Cordas: reflexões sobre a improvisação no choro (GEUS, 2009) oferecem maior detalhamento sobre a prática dos contracantos no choro.

¹⁰ Trabalhos como Manezinho da Flauta: uma contribuição para o estudo da flauta brasileira (GORITZKI, 2002), Altamiro Carrilho: flautista e mestre do choro (SARMENTO, 2005) e O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim (CÔRTEZ, 2006) buscam demonstrar o uso de tais recursos na prática do choro.

¹¹ Conferir, por exemplo, os trabalhos de Tiné (2001) e Valente (2009).

habilidades como solista (ornamentando e realizando variações) e acompanhador (conduzindo de forma próxima ao “estilo” que se tornou típico do violão 7 cordas).

Os registros fonográficos do músico não apresentam improvisações no “formato *chorus*”. O caso mais próximo aqui seria a gravação da composição que atualmente é conhecida como *Urubu malandro* e encontra-se registrada com autoria de Louro e João de Barro ¹², os pseudônimos de Lourival Inácio de Carvalho e Braguinha. Há duas gravações desta peça feitas por Pixinguinha: a primeira gravação foi feita com o grupo “Oito Batutas”, sendo registrada como samba com o título de *Urubu* (Victor, 1923); a segunda gravação levou apenas o nome do intérprete e foi registrada como choro, sob o título de *O urubu e o gavião* (Victor, 1930). Nos dois casos Pixinguinha teria “improvisado” sobre os graus I e V7 ¹³. Todavia, contando com a observação de Valente (2009, p. 61), nota-se que as duas interpretações são semelhantes, dando a impressão que o solo teria sido ensaiado e interpretado com a intenção de soar como improviso.

Vale notar que solos desse tipo são recorrentes no meio popular: Jacob do Bandolim utilizou o mesmo procedimento na gravação de *Brejeiro* de Ernesto Nazareth, presente no disco *Vibrações* (RCA, 1968) ¹⁴; em rodas de choro é usual improvisar sobre o I e o V7 (Dm-A7) da peça *Corta-jaca* de Chiquinha Gonzaga; Luiz Gonzaga realiza um procedimento semelhante na gravação de 1941 da composição instrumental de sua autoria intitulada *Vira e mexe* ¹⁵; no universo da “música instrumental sertaneja”, podemos conferir alguns solos desse tipo realizados, por exemplo, pelo violeiro Tião Carreiro ¹⁶.

Ao mesmo tempo, como observou Tiné (2001), a parte B do choro *Um a zero* de Pixinguinha/ Benedicto Lacerda, assemelha-se com um solo improvisado que foi posteriormente escrito.

A parte B tem 32 compassos, sendo 16 o B propriamente dito e os 16 restantes uma variação dos primeiros. O termo “variação” aqui pode ser substituído pelo de “improvisação escrita.” (TINÉ, 2001. p.55).

¹² Conferir o volume 1 do *Songbook Choro* (CHEDIAK, 2009 p. 242-243).

¹³ A utilização de um acorde ou dois, ou mesmo de uma pequena sequência de acordes que é repetida inúmeras vezes para se improvisar é denominada de *vamp* dentro da *jazz theory*.

¹⁴ Conferir transcrição e comentário sobre este solo em Côrtes (2006. p. 74-77).

¹⁵ A gravação foi rotulada na época como “chamego”. Entretanto, nota-se que apesar da percussão ainda não utilizar a figura rítmica que se tornaria representativa do baião (♩♩♩♩), a sanfona já conduz usando o fole de forma “percussiva”, apresentando um padrão de acentuações que correspondem ao que se conhece atualmente como “levada” de baião.

¹⁶ Conferir transcrições do violeiro realizadas por Pinto (2008).

4. A relação do *chorus* com a forma no choro

Grande parte dos choros possui três seções distintas que são executadas da seguinte forma: AA BB A CC A. Os choros de duas seções têm o seguinte formato: AA BB A. Com base na audição de gravações, e também na participação do pesquisador em rodas de choro, nota-se que a seção mais utilizada para a improvisação em composições de três partes é a seção C. Porém, pode-se utilizar também a seção B para o desenvolvimento dos solos. No caso dos choros de duas partes, geralmente o improviso é construído sobre a harmonia da seção B. Apesar da seção A ser a parte que mais se repete, não é um procedimento usual realizar o improviso sobre a mesma. Entretanto, esta é a seção onde predominam as ornamentações e variações rítmico-melódicas.

No caso das rodas de choro, esta prática se dá basicamente da seguinte forma:

1. Exposição de todas as seções do choro (AA BB A CC A ou AA BB A);
2. Retorno à harmonia da seção C ¹⁷ ou B, repetindo-a várias vezes;
3. Cada um dos integrantes (ou aqueles que se julgarem habilitados) improvisa uma melodia sobre a harmonia da seção que foi retomada para os solos;
4. Os músicos vão revezando os solos como num desafio;
5. Retorno para uma última exposição da seção A.

Antes de executar a parte final existem algumas possibilidades para terminar a seção de improvisos:

1. Um dos músicos pode tocar a melodia original da seção escolhida indicando o término dos solos;
2. Com um gesto, um dos músicos pode pedir que o grupo retome a seção A;
3. Pode-se deixar um improviso do instrumento de percussão (na maioria das vezes o pandeiro) para indicar o fim da seção.

De forma geral, cada músico improvisa sobre apenas um *chorus* de 16 compassos, ou seja, cada um faz um solo sobre a progressão harmônica completa. No entanto, nada impede que em um arranjo o mesmo músico improvise mais vezes sobre a progressão. Dentre as músicas, que geralmente têm a seção C improvisada dessa maneira em rodas de choro, podemos citar *Cochichando* de Pixinguinha/João de Barro/Alberto Ribeiro, *Um a zero* de Pixinguinha/Benedicto Lacerda, *Sonoroso* de K-ximbinho, *É do que há* de Luiz Americano e

¹⁷ Outra possibilidade aqui seria realizar os improvisos já na primeira reexposição da seção C, antes de retomar a seção A.

Murmurando de Fon-fon/Mário Rossi. Dentre as músicas nas quais a seção B é mais utilizada temos *Noites cariocas* e *Receita de samba* de Jacob do Bandolim e *Eu quero é sossego* de K-ximbinho. Dentre músicos com expressiva atuação no campo do choro, e que improvisaram desta maneira em suas gravações, podemos destacar Paulo Moura, Zé da Velha, Izaías Bueno de Almeida e Nailor Azevedo “Proveta”.

4. Improviso de Izaías Bueno de Almeida sobre a seção C de *Cochichando*

Para ilustrar uma das utilizações do “formato *chorus*” no choro, façamos a comparação entre uma melodia e a transcrição de uma improvisação. A pauta inferior da figura 1 apresenta a melodia da seção C do choro *Cochichando* de Pixinguinha/João de Barro/Alberto Ribeiro, e a pauta superior mostra um improviso realizado pelo bandolinista Izaías Bueno de Almeida. A transcrição foi realizada a partir dos 04:38 minutos da faixa 7 do álbum *Moderna tradição* (Núcleo Contemporâneo, 2004). Participaram também dessa faixa Nailor Azevedo “Proveta” (clarinete), Israel Bueno de Almeida (violão 7 cordas), Benjamim Taubkin (piano) e Guello (pandeiro). Todos os instrumentistas realizam solos improvisados nessa gravação, apresentando um alto nível de interação durante os improvisos.

♩ = 100

The figure displays a musical score for the section C of the choro *Cochichando*. It consists of two staves of music, with the top staff representing the improvisation by Izaías Bueno de Almeida and the bottom staff representing the original melody. The score is in 2/4 time, key of D major, and consists of 13 measures. The tempo is marked as ♩ = 100. The top staff features various ornaments and slurs, while the bottom staff shows the original melody. Chord symbols are placed above the staves: D, Em, F#7, B7, E7, A7, D, D7, G, Gm6, D, B7, E7, A7, D.

Figura 1 – Melodia da seção C do choro *Cochichando* e transcrição do improviso realizado por Izaías Bueno de Almeida.

Podemos observar que não se trata de uma variação da melodia original, e sim da criação em tempo real de uma nova melodia, elaborada sobre a progressão harmônica da sessão C da composição.

5. Considerações

As reflexões e ocorrências aqui apresentadas nos mostram casos de incorporação do “formato *chorus*” na prática da improvisação ligada ao choro. Confrontando a utilização desse formato entre os universos do *jazz* e do choro, pode-se considerar que houve um processo de adaptação. Enquanto no *jazz* geralmente utiliza-se toda a forma da peça escolhida para se improvisar (progressão harmônica das seções A e B, por exemplo), no caso do choro utiliza-se apenas a progressão harmônica de uma das seções da composição. Outro fator a ser levado em consideração é que, por vezes, apenas o modelo é utilizado. Em outras palavras, improvisa-se sobre o *chorus* sem ter que necessariamente utilizar elementos musicais que compõem a sonoridade *jazzy*. Neste ponto temos a chamada “improvisação idiomática”, aquela que almeja utilizar apenas elementos de um determinado “idioma” musical (BAILEY, 1993). Portanto, é importante levar em consideração a diferença entre adotar um formato advindo do *jazz*, e copiar suas idiossincrasias rítmicas e melódicas.

Com base no estudo realizado durante a pesquisa de doutorado (CÔRTEZ, 2012), é possível constatar que o “formato *chorus*” já faz parte de vários universos da música popular brasileira. Em diferentes níveis de frequência, e apresentando determinadas variações, sua utilização foi verificada tanto em práticas musicais consideradas “tradicionais”, como o choro, o frevo e o baião, quanto em abordagens que são vistas como “modernas”, tais como a produção de compositores/instrumentistas a exemplo de Hermeto Pascoal, Victor Assis Brasil, Dory Caymmi e Heraldo do Monte.

Referências

- BAILEY, Derek. *Improvisation: its nature and practice in music*. Cambridge and New York: Da Capo Press, 1993.
- CHEDIAK, Almir. *Songbook: Choro*. Mário Sève, Rogério Souza e Dininho (Orgs.). Rio de Janeiro: Lumiar, 2009, v. 1.
- CÔRTEZ, Almir. *O estilo interpretativo de Jacob do Bandolim*. 2006. 137p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

- _____. *Improvizando em música popular: um estudo sobre o choro, o frevo e o baião e sua relação com a “música instrumental” brasileira*. 2012. 313p. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.
- GEUS, José Reis de. *Pixinguinha e Dino Sete Cordas: reflexões sobre a improvisação no choro*. 2009. 162p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2009.
- GORITZKI, Elisa. *Manezinho da Flauta: Uma contribuição para o estudo da flauta brasileira*. 2002. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2002.
- HODEIR, André. *Jazz: its evolution and essence*. David Noakes (Trd.). New York: Grove Press, 1956.
- JACOB DO BANDOLIM, [Jacob Pick Bittencourt]. *Vibrações*. Brasil: RCA, 1967 (LP).
- MAGALHÃES, Alexandre Caldi. *Contracantos de Pixinguinha: contribuições históricas e analíticas para a caracterização do estilo*. 2000. 99p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000.
- PINTO, João Paulo do Amaral. *A viola caipira de Tião Carreiro*. 2008. 371p. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.
- QUANTZ, Johann Joachim. (1752). *Spanish translation of Johann Joachim Quantz's “Essai d'une methode pour apprendre a jouer de la flute traversiere”*. Rodolfo Murillo (Trd.) . Phoenix: Arizona State University, 1998.
- RAMALHO, Elba Braga. “Cantoria nordestina: Pensando uma estética da cultura oral”. In: IV Congresso Latino Americano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Musica Popular. México, 2002. Disponível em: <www.hist.puc.cl/iaspm/mexico>. Acesso em: 28 de ago. 2011.
- SARMENTO, Luciano Cândido e. *Altamiro Carrilho: flautista e mestre do choro*. 2005.163p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.
- SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-33)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/UFRJ, 2001.
- TRADIÇÃO, moderna. *Moderna tradição*. Brasil: Núcleo Contemporâneo, 2004 (CD).
- TINÉ, Paulo José de Siqueira. *Três compositores da música popular do Brasil: Pixinguinha, Garoto e Tom Jobim. Uma análise comparativa que abrange o período do Choro a Bossa Nova*. 2001. 190p. Dissertação (Mestrado em Música) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2001.

VALENTE, Paula Veneziano. *Horizontalidade e verticalidade: dois modelos de improvisação no choro brasileiro*. 2009. 139p. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.