

Distinções de gênero e estilo nas práticas de choro

Willian Fernandes de Souza¹
UFRJ/PPGM - DOUTORADO
SIMPOM: *Música Popular*
willianfersou@yahoo.com.br

Resumo: A presente comunicação discute, por meio da revisão bibliográfica, os termos *gênero* e *estilo* no que tange às práticas de choro. O objetivo é buscar por metodologias que, a partir desses termos no intuito de abordar sujeitos (arranjadores) e objetos (arranjos) que praticam o que é chamado por Valente (2014) de *choro contemporâneo*, por Zagury (2014) de *neo-choro*, e por Clímaco (2008) de *terceira coisa* (referindo-se a esta “nova” fase na história do choro). Assim, busco nas teses das autoras supracitadas – com seus afluentes –, a forma usada para se atribui critérios para a consolidação do choro enquanto gênero e os fatores envolvidos quando se associa choro enquanto estilo. Cotejamos as ideias implícitas às práticas do choro em tais terminologias com suas teorias, consideradas nesse momento, mais representativas de gênero (Fabbri, 1982) e de estilo (Meyer, 1989). Ao final do artigo propomos um problema para constituir uma hipótese para a presente pesquisa de doutorado.

Palavras-chave: Choro; Gênero musical; Estilo.

Distinctions of Genre and Style in the Practices of Choro

Abstract: The present communication discuss the concepts of genre and style associated to choro’s practices through bibliography’s review. My goal is seek methodologies at this terms to approach subjects (arrangers) and objects (arranges) in this practice called by Valente (2014) as *choro contemporâneo*, by Zagury (2014) as *neo-choro*, by Clímaco (2008) as a *third thing* (referring this new phase in the history of choro). I pursue in dissertations of these authors above cited – with their affluents –, the manner how attributes criteria for the choro’s consolidation as genre; and the factors involved when choro is associated as style. I collate implicit ideas of choro’s music on these terminologies with its theories, considered for me, more representative of genre and style at this moment: Fabbri (1983) and Meyer (1989). By the end, I propose a problem for constitute a hypotheses for the present doctorate’s research.

Keywords: Choro; Musical Genre; Style.

¹ Orientador: Marcos Nogueira

1. Introdução

A presente comunicação busca discutir os conceitos de gênero e estilo no que tange as práticas de choro por meio da revisão bibliográfica, tanto de textos nacionais atuais sobre choro quanto textos internacionais sobre os dois termos em questão. Trata-se da comunicação de resultado da primeira etapa de pesquisa de doutorado cuja abordagem contextualiza, de maneira *top-down*², sujeitos e objetos nestas práticas³. Minha motivação ao pesquisar esses termos é buscar a metodologia mais adequada para investigar o trabalho de sujeitos que praticam o que é chamado por Valente (2014) de *choro contemporâneo*, por Zagury (2014) de *neo-choro*, e por Clímaco (2008) de *terceira coisa* (referindo-se a esta “nova” fase na história do choro).

Como ponto de partida para a discussão dos termos acima referidos, selecionei, portanto, três teses que problematizam a questão de gênero e estilo, exploram a cronologia das práticas e apontam para análises e discussões das práticas atuais. “Alegres dias chorões: o choro como expressão musical no cotidiano de Brasília Anos 1960 – Tempo presente” é a tese de Magda Clímaco cuja ênfase está na história cultural e discute como o choro se portou desde a transferência da capital brasileira até 2008. A tese de Paula Veneziano Valente, intitulada “Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação” (2014), busca a reflexão do choro atual focando a produção do século XXI, em São Paulo e no Rio de Janeiro, além de discutir alguns passos desde sua formação. Por fim, temos o trabalho “Os grupos de choro dos anos 90 no Rio de Janeiro; suas releituras dos grandes clássicos e inter-relações entre gêneros musicais” (2014) de Sheila Zagury, voltado para transcrições e análises.

Sendo estilo e gênero “termos preocupados com os meios de construir distinções categoriais, de identificar similaridades entre diferentes peças (canções, objetos, mesmo performances, ‘textos’)”⁴ (MOORE, p. 432), o “choro”, consensualmente construído e com suas várias maneiras de se apresentar, corresponde aos dois termos. Uma das dificuldades para se definir cada termo beira o senso comum, ou seja, a utilização cotidiana dessas palavras sem muita precisão. Tal dificuldade foi relatada por Stokes (1994) e confirmada por Moore (2000): “Minha investigação tem tido como impulso a necessidade de evitar o senso

² Uma abordagem *top-down* (de cima para baixo) é essencialmente a fragmentação de um sistema para promover compreensão da composição de seus subsistemas; e nela é formulada uma visão geral do sistema.

³ Nossa pesquisa tem como objetos as releituras de Pixinguinha e Ernesto Nazareth, feitas pelos sujeitos Cristóvão Bastos e Leandro Braga, pianistas que se enquadram na prática citada.

⁴ Todas as traduções são minhas.

de pânico na inclinação de ‘fazer o erro de ouvir uma palavra e assumir que várias coisas, apontadas por isto, são similares’” (STOKES apud MOORE, p. 441). A discussão das definições vai muito além dos verbetes e das questões etimológicas, que, *grosso modo*, aponta para estilo como a “maneira de discurso” e gênero, associado a “tipo, classe” (MOORE, p. 434). À primeira vista, o termo gênero é mais fácil de se definir, enquanto estilo supõe estar vinculado a várias coisas. Tratarei de estilo mais ao final desta comunicação. Começarei discutindo os critérios envolvidos no entendimento de choro enquanto gênero.

2. Choro e gênero

Há um consenso de que choro é gênero apesar de Valente comentar que existe alguma controvérsia: “(...) entendemos que o choro possui todas as características que definem um gênero. Apesar desse tema ser polêmico, e possuir muitas correntes de opinião, iremos em nosso trabalho, considerá-lo como tal” (VALENTE, p. 27) Apesar de a autora não apontar que opiniões são essas, acreditamos que a polêmica gire em torno da dificuldade de definição do próprio termo *gênero*. A solução, mesmo que parcial, é apresentada por Valente, citando Weffort (2002, p. 24):

O sentido musical do termo ‘Choro’ observará assim um processo de metamorfose: de evento social a prática musical, de prática a repertório instrumental, de repertório a estilo interpretativo, de estilo a gênero. Gênero considerado em sentido lato, de múltiplas formas musicais, praticadas sob formações organológicas diversificadas.

Digo que sua solução foi parcial, porque ela desconsiderou que Weffort estava avaliando o choro de maneira abrangente. Em seu livro, Weffort volta a essa questão mais duas vezes. Num dos capítulos, ao questionar “o choro será mesmo um gênero musical?”, o autor estabelece alguns critérios pouco mais sólidos para gênero: “A dificuldade reside na própria delimitação do conceito de gênero, frequentemente utilizado numa acepção de senso comum, onde se sobrepõem e, muitas vezes, se confundem os vários pontos de vista: *instrumentação, função, lugar de execução e estrutura da composição*⁵” (id., p. 24). Embora Weffort não se tenha baseado em alguma pesquisa sobre gênero musical, tais critérios possuem certa ressonância com a teoria de Franco Fabbri. Para ele, gênero é “um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) cujo curso é governado por um conjunto definido de regras socialmente aceitas” (FABBRI, 1981, p. 52). Desta maneira, “função e lugar de execução” idealizada por Weffort supõem a ideia de evento musical teorizada por Fabbri, ou seja, um evento social real – que aqui é fortemente representado pela roda do choro. O outro

⁵ Grifos do autor.

ponto de contato entre os dois autores é que instrumentação e estrutura da composição também definem um gênero. Fabbri desenvolve esta questão num de seus cinco critérios, que chama de regras formais e técnicas⁶.

Puxando o fio pela instrumentação, salientam-se os grupos de terno (flauta, violão e cavaquinho) e regional (terno acrescido de violão de 7 cordas e pandeiro) com algumas variações (instrumentos de sopro e metais). “Mas o choro está também presente na escrita pianística (...), embora se possa aventar que a escrita de Nazareth procura transpor para o piano o esquema organológico dos conjuntos baseados em flauta, violão e cavaquinho” (WEFFORT, p. 9-10). Portanto, é interessante notar aqui que um dos fatores de definição do gênero também passa pelo reconhecimento do conjunto timbrístico. Não somente o timbre individual de cada instrumento é importante para a definição da sonoridade, mas sim a função intrínseca que cada instrumento desempenha dentro do conjunto, “revelando, [assim], uma textura polifônica particular” (VALENTE, p. 26).⁷ Para citar uma função que se salienta muito na performance de choro refiro o baixo, hoje geralmente feito pelo violão de 7 cordas. Sua importância remete-se ainda ao século XIX quando “[Joaquim Callado] exigia de seus acompanhantes a utilização dos baixos melódicos, que passaram a ser o toque original do novo gênero musical” (NEVES apud CLIMACO, p. 310).

Com referência à estrutura da composição, a primeira questão que os autores levantam é com relação à forma. Não obstante, o esquema formal rondó (ABACA), há muito difundido pela prática, é uma dessas normas que as composições de choro e os gêneros precedentes a ele apresentam. Esse elemento estruturante formal sugere outra questão para o aprofundamento da ideia de gênero. Allan Moore (2000) discute a questão de estilo e gênero buscando, além de outras referências, conexões com teoria de cinema. No dicionário de Susan Hayward (1996 apud MOORE, p. 439), o verbete gênero traz à tona que

(...) uma das características de um gênero particular resulta da especulação do espectador assim como de seu efeito. Isto é, claro, um ponto importante para, precedente a sua dissolução no modernismo, todos gêneros de música (...) compartilham do mesmo desenlace (i.e., não há dúvida do retorno à tônica ou o fechamento da linha fundamental).

Portanto, é possível verificar que em consonância com a ideia de que gênero necessita de uma aceitação social, como Fabbri colocou em sua teoria, o fechamento de

⁶ Não é nosso objetivo neste momento a avaliação dos critérios da teoria de Fabbri em choro. Esta será a próxima fase da pesquisa.

⁷ Para mais informações sobre as funções dos instrumentos no choro, ver Valente, p. 63-75.

planos tonais no início e no final da composição, assim como a essência “necessariamente modulante” (CAZES apud ZAGURY, p. 19) – evidenciados pela forma rondó – afetam diretamente a apreensão dessa comunidade musical. Ao referir-me à ideia de comunidade musical, advirto que é um conceito explorado pela teoria de Fabbri. Dentro dessa “comunidade” podemos destacar a ação de agentes que corroboram para a consolidação de um determinado gênero. Estes sujeitos produzem discursos – tanto musicais quanto verbais – que podem afetar e consolidar práticas. Dessa maneira, fazem história. A consolidação do choro enquanto gênero é apontada pelos autores do período que vai do final do séc. XIX até os anos 1960. Trata-se de um processo de construção de identidade constituído por diversos agentes. Consensualmente, Valente, Clímaco e Zagury apontam em Nazareth, Pixinguinha, Jacob do Bandolim e Waldir Azevedo os criadores e consolidadores mais representativos. Há muitos outros agentes que contribuíram para tal processo, porém sublinharei apenas algumas ações. Segundo Zagury (p. 22),

(...) a atuação de determinados personagens colabora para a consolidação do choro enquanto gênero musical. A partir da experiência informal das rodas de choro entre os séculos XIX e XX, construções semântico-musicais começam a se estruturar e a interferência dos atores sociais consolida esses aspectos.

Um livro curioso respaldado pelos acadêmicos é o de Alexandre Gonçalves Pinto – curioso pela maneira como é escrito (as regras gramaticais não são tão obedecidas), pelo ano em que foi publicado (1936) e pela figura do escritor (que era carteiro e cavaquinista). Este livro tem algumas informações valiosas sobre como o choro aconteceu desde 1870 até 1930. Seu título corrobora o sentido histórico e memorial: “O choro: reminiscências dos chorões antigos”. Segundo Valente, “o choro, na verdade, ainda não era considerado um gênero, e esta obra contribuiu para esta construção, consolidando normas e modelos” (VALENTE, p. 28). Desde que foi escrito, o livro ficou praticamente esquecido, porém o relançamento do fac-símile, em 1978, pela Funarte, estabelece tal consolidação.

Outro ponto importante diz respeito às ações de Jacob do Bandolim. Segundo Rezende (2009), duas atitudes cristalizam a prática do choro: a primeira está ligada à performance, pois Jacob teria estabelecido um padrão de escuta tomado hoje como referência; a segunda é que Jacob resgatou obras que estavam esquecidas, contribuindo “para a representação do ideário do choro e para a construção (invenção) da sua tradição” (REZENDE apud ZAGURY, p. 20). Portanto, foi nas décadas de 1940 e 1950, com a atitude de profissionalização vinda de Jacob do Bandolim, que se cristalizou a prática de choro

produzida até então. Este processo de consolidação levanta questões de história e tradição que dependem de agentes e instituições.

Em termos gerais, esse sentido de continuidade com o passado, artificial em muitos aspectos, é alcançado através de um processo de formalização e ritualização da experiência musical. Esse processo de formalização e ritualização incide sobre uma situação musical pertencente a um passado idealizado e, portanto, desenvolve-se paralelamente a uma necessidade de recuperação e conservação desse passado. (REZENDE apud ZAGURY, p. 21)

Terminado o processo de consolidação com Jacob do bandolim, hoje é possível olhar para trás e compilar uma sintaxe do gênero. Essa grande fase, que levou cerca de um século para acontecer, é categorizada por alguns autores como choro clássico carioca (ZAGURY), choro tradicional (VALENTE; CLIMACO) ou mesmo, chorinho (CAZES). Valente explora em sua tese a ideia de que esta fase representa um território mais fechado e, segundo Mario Sève (apud CLIMACO, p. 317), “é referência fundamental a qualquer um que queira ingressar no universo desta linguagem musical”. O livro de Sève, “Vocabulário do choro”, juntamente com o outro livro de Carlos Almada, “A estrutura do choro”, são para Clímaco os trabalhos mais representativos⁸ para a discussão sintática do gênero. Tais autores apresentam questões de teoria e prática associadas a um elenco de compositores. As análises das composições de choro, feitas por Almada, baseiam-se na microforma e macroforma. Apesar da abordagem formalista, referindo-se a “um conjunto de elementos estruturais que estão presentes não apenas na base da melodia do solo”, Sève dialoga com Almada dando ênfase também à “improvisação, o desempenho musical das outras partes do conjunto instrumental, o diálogo entre instrumentos e outras características de estilo que só podem ser observadas *ouvindo* a música ou *fruindo* a *performance* dos músicos” (SÈVE apud CLÍMACO, p. 320).

Em suma, é possível dizer que para inferir que choro é gênero, é necessário vinculá-lo a vários fatores como a função da música e o lugar de execução; a instrumentação utilizada e a função dos instrumentos; a estrutura da composição como esquema formal e sua especulação por parte do ouvinte, ou seja, a forma usada para decodificar o discurso musical; a ação de agentes que divulgam e consolidam a prática como, por exemplo, as figuras de Alexandre Gonçalves Pinto e Jacob do bandolim. Por fim, é necessário fazer menção às regras de performance e às características sintáticas desse repertório para explicitar a consolidação desse gênero.

⁸ Vale a pena destacar aqui que tanto Almada quanto Sève continuam, hoje, suas pesquisas. Almada segue sua abordagem do choro apontando para a inteligência artificial; e Sève, a poucos meses, defendeu sua tese de mestrado sobre a ideia de recorrências no choro. O trabalho de Sève ainda será estudado.

3. Choro e estilo

Tendo colocado as questões mais importantes sobre o conceito de gênero com respeito ao choro que, como vimos, necessitou de um processo social para se consolidar, passo à discussão de “estilo”. Há dois autores que buscam a acepção etimológica da palavra: Moore (p.434) e Verzoni (p. 23-28). Sintetizando suas pesquisas, estilo é tratado como um elemento comparativo, um apoio, uma maneira de escrever, um sinal distintivo, um modo. Ainda pode-se fazer alguma relação com gênero: caracteres estruturais (Schopenhauer), conjunto de caracteres (Abbagnano), uniformidade de caracteres (Hegel); também qualquer distinção própria do sujeito em suas escolhas (dicionário técnico-crítico francês). Seguindo com as definições mais musicais, Verzoni coloca as que confluem com as da linguística: tipo de discurso, maneira de expressão ou mesmo realização desta expressão (Grove). Evidentemente que é por essas acepções que se têm associado choro a estilos, ou seja, uma maneira de tocar. Isso remete, então, à sua gênese.

Inegavelmente, o choro se desenvolveu a partir da segunda metade do século XIX, a partir de gêneros provenientes da Europa como, por exemplo, o schottische, a mazurca, a valsa, a habanera e, principalmente a polca (o gênero mais popular na época). Então seria através de uma forma diferenciada de interpretar essas composições que “nasceria um jeito brasileiro de tocar. O choro do séc. XIX surgiu como uma maneira de frasear, ou seja, um estilo de executar os gêneros europeus” (DINIZ apud CLIMACO, p. 309). Mais precisamente, “uma maneira de tocar, de interpretar, de se ‘amolecer’ [sic] as polcas” (CAZES apud ZAGURY, p. 23). Tinhorão (1998), jornalista e pesquisador musical brasileiro, ressalta a importância do livro de Alexandre Gonçalves Pinto para o entendimento de gênero e estilo em choro, hoje, no seu sentido histórico: “E assim, por esse precioso livro (...) que se sabe desde logo que o choro não constituía um gênero, mas uma maneira de tocar” (TINHORÃO apud ZAGURY, p. 13). Selecionamos duas citações do livro de Pinto: uma que conta sobre um flautista chamado Juca Flauta, que “tocava os choros como fosse [sic]: polca, valsa, quadrilha, chotes, makurcas, etc” (PINTO apud id.); e outra sobre o músico Ricardo de Almeida: “(...) Toca muitos choros [norte]-americanos, e também nossos com grande facilidade” (PINTO apud VALENTE, p. 26).

Quando falo de estilo em choro, aproximamo-nos mais das questões de performance. Aqui fica evidente a questão das diferenças entre a maneira de tocar o repertório da polca por um europeu daquela época e por um “chorão”⁹, igualmente daquela época¹⁰.

⁹ Chorão é um termo se refere ao executante ou compositor que conhece bem e pratica a tradição de choro.

Cazes (1999) já havia respondido: “amolecer” a execução. Indo mais além, podemos dizer que outra questão importante

(...) está relacionada com práticas interpretativas específicas da música popular, tais como uma sonoridade leve que permita manter a textura transparente, realização do ritmo de forma relaxada em relação ao pulso, uma articulação que enfatiza a síncope, e formas de frasear sem exageros de dinâmica. (SANTOS apud VALENTE, p. 65.)

Gostaria de retomar o processo (metamorfose) referido por Weffort¹¹, sugerindo um passo a passo da consolidação do gênero: de evento social para prática musical, para repertório instrumental, para estilo interpretativo e, daí então, para formação do gênero. Assim sendo quero aqui entender que o estilo, uma maneira de expressão, antecede a formação do gênero. Talvez seja difícil traçar cronologia exata desse processo: o estilo interpretativo estaria antes ou depois do repertório instrumental? Independente disso e saindo do século XIX essa maneira de tocar passou por diversas modificações, hibridando com um sem número de influências. Podemos citar “de Altamiro Carrilho, com *Clássicos em Choro*, onde são apresentadas obras de Bach e Mozart, entre outros, e de Henrique Cazes, com o repertório dos Beatles”¹² (WEFFORT, p. 23). E ainda há, por exemplo, K-Ximbinho, clarinetista e compositor, “um músico que sempre se mostrou influenciado pelo jazz, e conhecido por ser um instrumentista improvisador (...)” (VALENTE, p. 82).

Observamos assim a natureza essencialmente híbrida do choro: desde seu início interpretou partituras europeias e constituiu um modo de tocar; posteriormente passou pela influência de outras vertentes como a barroca, a romântica, o rock e o jazz. Por conta dessa natureza, as teses de Valente e Clímaco buscam organizar essas influências e apresentar categorias estilísticas para o gênero choro. Em Clímaco, a primeira categoria é o próprio gênero, ou seja, o choro tradicional, aquele sintaticamente teorizado. Por consequência, “as reflexões de Almada sobre a *sintaxe do choro* tornam-se uma fundamentação importante para que se entenda a observação de Sève de que *misturando-se a harmonias contemporâneas*, o choro tornou-se *moderno*”¹³ (CLÍMACO, p. 331), o que instaura a segunda categoria. A

¹⁰ Que, claro, não se restringe àquele período.

¹¹ Ver página 2 aqui do nosso artigo.

¹² Grifo nosso.

¹³ Itálicos da autora. O choro moderno, para ela, é representado pelos compositores Guinga, Hermeto Pascoal, dentre outros.

terceira categoria, chamada de “terceira coisa”¹⁴, aponta para uma resignificação do modo de tocar “chorão” incorporando atitudes do rock e de influências do jazz. Um dos representantes dessa categoria é Hamilton de Holanda. Segunda a autora (p. 368-369), o trabalho dele

evidencia de forma marcante *características de estilo individuais* e um afastamento grande das *características de estilo do gênero*. Trata-se de uma música que, (...) incorporando o hibridismo, transcende cada vez mais a influência mais direta do próprio choro e do jazz, sem deixar de mostrar nos seus interstícios resíduos da vivência e prática intensa do gênero, ou seja, da sua fluência sonora, de uma mescla mais homogênea e mais presente no todo da herança rítmica brasileira, muito da *socialidade* que sempre o caracterizou.¹⁵

Valente trabalha com a ideia de que esse hibridismo se caracteriza pela desterritorialização do gênero. Então haveria um território mais fechado, como citamos acima, no qual é historicamente sedimentado. As categorias criadas por Valente não seguem a lógica histórica. Ela categoriza as correntes estilísticas em continuadores da tradição, diálogos com a música erudita e impulsionadores da transformação.

Hoje é inevitável considerar estes outros modos de tocar. Isto levou nossas três autoras, Valente, Zagury e Clímaco, a confirmar novos rótulos para tais práticas, apresentado em no primeiro parágrafo desta comunicação: *choro contemporâneo*, termo extraído do filme documentário “Brasileirinho: grandes encontros do choro contemporâneo” de Mika Kaurismaki (2006); *neo-choro*, termo criado por Tárík de Souza, jornalista e resenhador do primeiro CD do grupo Rabo de Lagartixa; e uma *terceira coisa* sugerido por Reco do Bandolim. Fica subentendido aqui a hierarquização em subgêneros.

4. Cotejamento e considerações

Já considerei anteriormente que as questões de estilo e gênero vão além das questões etimológicas e de verbetes. A definição da teoria de Fabbri foi citada para levantar a questão do gênero em termos de evento social e dos critérios envolvidos em tal abordagem. Gostaria de pontuar, a título de conclusão, que a teoria de Leonard Meyer (1989) dá ênfase ao conceito de “estilo”. Digo ênfase, pois como pode ser percebido no âmbito da discussão aqui desenvolvida, os dois termos se entrecruzam. A célebre definição de Meyer para estilo é “uma replicação de padrões, quer seja no comportamento humano ou nos artefatos produzidos por esse comportamento, que resulta de uma série de escolhas feitas dentro de um conjunto de

¹⁴ A autora optou por esse rótulo parafraseando Henrique Lima Santos Filho, o Reco do bandolim em entrevista concedida a ela.

¹⁵ Itálicos da autora.

restrições”. (MEYER, p. 3) Portanto, observamos alguma confluência dos dois conceitos, como, por exemplo, quando trato como sinônimos “conjunto de restrições” e “conjunto de regras” – semelhança esta notada por Tomazoni (2014, p.5) e Moore (p. 433-434). A diferença entre as duas teorias, de Meyer e de Fabbri, é uma representação daquilo que Moore observou: “Em estudos midiáticos e culturais, gênero aparece tendo algum tipo de prioridade metodológica, enquanto a prioridade na musicologia é frequentemente assumida para estilo” (MOORE, p. 433). A presente pesquisa seguirá assumindo este caminho.

Os objetos de pesquisa de Fabbri e Meyer são bem diferentes. Enquanto Fabbri estuda as canções populares italianas, Meyer está preocupado com a música feita no romantismo do século XIX. Ponto interessante do discurso de Meyer é que as “escolhas” feitas pelos compositores são influenciadas por determinada ideologia¹⁶. Essas escolhas trariam implicações musicais ligadas ao enfraquecimento sintático. Segundo o autor, “o gradual enfraquecimento das relações sintáticas, associadas com uma virada correlativa em direção aos meios composicionais (...), foi talvez a tendência mais importante na história da música do século XIX” (MEYER, p. 272). Destarte, proponho aqui a seguinte questão resultante da revisão terminológica acima apresentada: haveria alguma ressonância entre o enfraquecimento sintático teorizado por Meyer, a partir da observação da música do século XIX, e a desterritorialização do gênero choro, evidente agora no século XXI, apontada por Valente? Uma resposta positiva a esta questão constitui a hipótese central da presente pesquisa.

Referências

- CLÍMACO, Magda M. *Alegres dias Chorões: o choro como expressão musical no cotidiano de Brasília Anos 1960 - Tempo Presente*. Tese (Doutorado em História Cultural) – Universidade de Brasília, Brasília, 2008. <http://repositorio.unb.br/handle/10482/1740>
- FABBRI, Franco. A theory of musical genres: two applications. In: *Popular Music Perspectives*, ed. David Horn & Phillip Tagg, Exeter, 1982, p. 52-81. URL: <http://www.tagg.org/others/ffabbri81a.html>
- MEYER, Leonard B. *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 2000.

¹⁶ Para mais informações, ver capítulo 6 do seu livro.

MOORE, Allan F. Categorical conventions in music discourse: style and genre. *Music & Letters*, Vol. 82, No. 3 (Aug., 2001), pp. 432-442. URL: <http://www.jstor.org/stable/3526163>

TOMAZONI, Rafael; SANTOS, A. R. Elementos para o estudo do estilo pianístico de Cesar Camargo Mariano nos gêneros samba e choro. *Anais do XXIV CONGRESSO DA ANPPOM*, 2014. URL:

<http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/24anppom/SaoPaulo2014/paper/download/3266/825>

VALENTE, Paula V. *Transformações do choro no século XXI: estruturas, performances e improvisação*. 2014. Tese (Doutorado em Música) – USP, São Paulo. URL: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-05112014-093131/publico/PaulaVenezianoValenteVC.pdf>

VERZONI, Marcelo. *Os primórdios do “choro” no Rio de Janeiro*. 2000. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ZAGURY, Sheila. *Os grupos de choro dos anos 90 no Rio de Janeiro: suas re-leituras dos grandes clássicos e inter-relações entre gêneros musicais*. 2014. Tese (Doutorado em Práticas interpretativas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014. URL: www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=000933934&fd=y